الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــة العــربي بـــن مهيـــدي – أم البـــــواقي –

كلية الأدب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية
قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية المنهج النقدي في مقاربة الشعر الملحون

(الموشح الأندلسي أنموذجا)

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، مسار نقد أدبي حديث ومناهجه

إعداد الطالبة:
❖ لخضاري حياة.

إشراف الأستاذة:
أ. عداد راضية

السنة الجامعية: 2011م– 2012م
1432هـ / 1433هـ

مقدمة:

إن دراسة الثقافة الشعبية لأي أمة من الأمم تطلب منا العودة إلى الإرث الحضاري بشقيه المادي المتمثل في العادات والتقاليد، وغير المادي الذي يتجلى في أشكال التعبير في الأدب الشعبي.

يعد التراث الشعبي الشيء الوحيد الذي يمتلكه الإنسان بل إن إستهلاكه مفروض عليه مهما حاول رفضه والتخلص منه لأنه يعيش في أعماق كيانه وهو يعبر عن الأصالة والعراقة والزمن الغابر الذي خلده أباؤنا وأجدادنا من التراث حفظته الذاكرة الشعبية منذ الأزل تتوارثه الأجيال، ومن الفنون الشعبية التي إشتهرت والتي تعتبر وسيلة فعالة للتعبير عن أمال وألام الشعب **الشعر الملحون** وهو محور دراستي اليوم لأنه أكثر فروع الأدب الشعبي تجليا، ومن هذا المنطلق كان عنوان دراستي: **إشكالية المنهج النقدي في مقاربة الشعر الملحون (الموشح الأندلسي أنموذجا).** فما هو فن الموشح؟ وما الأجزاء المكونة له؟ هل هو فن قائم بذاته له أبنيته وأوزانه؟ من أشهر القائلين فيه؟وماهي المناهج التي تسمح بتشريحه؟ وما طبيعة اللغة فيه؟.

أما عن سبب إختياري لهذا الموضوع فيعود إلى بواعث ذاتية، وأخرى موضوعية.

فأما الذاتية فتتمثل فيما يلي:

- ميلي إلى الشعر الذي يعد الفن الأسمى.
- إعجابي بالأدب الشعبي عامة، والموشحات خاصة، وذلك لما لها من مقومات فنية وجمالية كفيلة بأن تميل العقول، وتملك زمام الأفئدة.

أما الموضوعية فمنها مايلي:

- محاولة جمع أشتات فن الموشح على نحو ما فعل بعض الباحثين بالنسبة إلى الفنون الأخرى.
- شعر الموشح: هو شعر شعبي أندلسي خالص، وبهذا الفن يمكننا التوغل ولو بقليل لمعرفة وفهم ما كان يدور في بيوت وأزقة أهل الأندلس.
- لم أجد مصدرا أو مرجعا تحدث بالكثير عن فن الموشح إلا في شكل إشارات وعناوين.

❖ دعم المكتبة بدراسة جديدة في مجال فن الموشح من جهة، وفي ميدان الأدب الأندلسي من جهة أخرى.

وإذا كان لكل من يتصدى للبحث غاية يسعى إلى تحقيقها، فقد كان هدفي هو الخروج بدراسة وافية لفن الموشح. وأمام هذا الهدف أخذني الطريق في شعر الموشح متسائلة: **ما هو فن الموشح؟ وما الأجزاء المكونة له؟ هل هو فن قائم بذاته له أبنيته وأوزانه؟ من أشهر القائلين فيه؟.**

وللإجابة على هذه الأسئلة أخرجت رسالتي هذه في مدخل وفصلين وخاتمة، فأما المدخل: فألقيت فيه الضوء على تحديد المصطلح بين **الملحون والشعبي والزجل**، وأما الفصل الأول: فقد خصصته لماهية الموشح وأجزائه ولغته، أما الفصل الثاني: فقد أخذت فيه مقاربة المنهج النقدي في دراسة الشعر الملحون الموشح الأندلسي أنموذجا تناولت فيه مناهج دراسة الشعر الملحون ، وبعدها قمت بدراسة تحليلية لبنية موشحة "**هب لي وصلك**"، لأنتقل بعد ذلك للدراسة الفنية من حيث البنية التكوينية والصورة الفنية والبنية الإيقاعية.وقد إعتمدت في هذه الخطة على الجانب البنيوي والجمالي الفني كما استعنت بالمنهج التاريخي والنفسي، إذ قمت بوصف هذا الفن، وتحليل الأجزاء الذي يتكون منه.

أما أهم المصادر والمراجع التي ساهمت في سير بحثي أذكر منها:"**دار الطراز في عمل الموشحات" لإبن سناء الملك، " تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين" لإحسان عباس، " فن التوشيح" لمصطفى عوض الكريم، " الشعر الديني ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس 1954م إلى 1962م" للعربي دحو، "الزجل في المغرب –القصيدة–" لعباس الجراري.**

غير أن ثمة صعوبات عرقلة مسيرة بحثي تمثلت في قلة المادة الأدبية المتعلقة بالفصل الثاني، الذي تناولت فيه دراسة بنيوية وفنية للموشحة، وذلك مما قلل الجانب الكمي للفصل.

وما كان لبحثي أن يتم توضيح ملامحه لولا توجيهات أستاذتي المشرفة "**عداد راضية**" –جزاها الله خيرا– التي لم تدخر أي مجهود في سبيل تذليل معوقات هذا البحث وتجسيده، حتى يصبح حقيقة لا مجرد فكرة، كما أوجه شكري وثنائي الكبيرين إلى كل من ساهم في دعم مسار بحثي من قريب أو بعيد.

مدخل: تحديد المصطلح بين الملحون والشعبي والزجل

أولا : الملحون.

ثانيا: الزجل.

ثالثا: الشعبي.

مدخل: تحديد المصطلح بين مصطلحات الملحون والزجل والشعبي

تضاربت الآراء حول أصل تسمية هذا الشكل من الأدب الشعبي "**القصيدة الشعرية الشعبية**"[1] لكن هذا التضارب في الآراء لم يخرجها عن ثلاث تسميات الزجل أو الملحون أو الشعبي "**فكل الكتابات التي تناولت القصيدة الشعرية الشعبية نظرت إليها على أنها زجلا أو ملحونا أو شعبية. ثم فرّع أصحابها العنوان الأساسي زجلا كان أو ملحونا أو شعبيا إلى أنواع أملتها طبيعة النص الشعري نفسه،فقالوا منه ما هو "مبيت"، ومنه ما هو "موشح". ومنه ما هو "قصيد**"[2].

ومن هنا سأنطلق في إستعراض ما جاء في هذه التسميات ومناقشتها مبتدئين بـــ: **الملحون**، لأنه المصطلح المشهور عندنا أكثر من غيره.

أولا : الملحون:

وقد كانت تسمية **الملحون** من بين القضايا التي كثر حولها الجدل والنقاش بين الباحثين،" **وينظر إليها بعض الدارسين نظرة ضيقة تحصرها في موضوع النطق على خلاف قواعد الإعراب**"[3]، بينما يعممها آخرون " **لتشمل كل ما له صلة بالقصيدة من حيث أنواعها ،ولغتها، وبحورها، وقوافيها، وبحيث ما فيها من صور فنية، ثم من حيث بناءها أيضا**"[4].

ومن الذين ناقشوه:

محمد المرزوقي بقوله:" **إن الشعرالملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعم من الشعر الشعبي إذ يشمل كل منظوم بالعامية، سواءكان مجهول المؤلف أو معروفه، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أوكان من شعر الخواص**"[5].

---

[1] – العربي دحو: الشعر الديني ودوره في الثورة التحريرية الكبـــرى بمنطقـــة الأوراس مـــن 1954م إلـــى 1962م،ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م، ص25.

[2] - المرجع نفسه، ص ن.

[3] – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م–1945م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص371.

[4] – عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، (د.ت)، ص426.

[5] – محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط5، 1967م، ص51.

فالمتأمل لهذا الرأي يطمئن أول الأمر إلى شموليته ويعتقد أنه أدى إلى التعريف الدقيق الذي لابد منه خصوصا عندما ذكر صاحبه فيه حياة الشعب ولغة هذا الشعر، ومشافهته إلى غير ذلك من الخصائص، الذي تميز النص الشعري الشعبي عن غيره من النصوص الشعرية المدرسية، إلا أننا عندما أتفحص آخر الفقرة السابقة أجد الباحث قد أعطى هذه التسمية لهذا اللون اعتمادا على خلوه من القواعد النحوية والصرفية، أو على عدم إحترامها في أثناء النطق عند الإلقاء. وعند كتابته وفي الحقيقة في هذا النوع الشعر لا يتصل بالقواعد النحوية والصرفية فحسب، ولكنها تمس اللغة بشكل عام، يعني أن المسألة لو كانت خاصة بالنحو والصرف لأمكن نفي هذا الاسم عن هذا الشعر، أو لأمكن عَدُ بعض الشعراء المدرسيين في عداد الشعراء الشعبيين، لأن الأخطاء النحوية والصرفية لا تخص الشعر وحده، كما لا تخص الشعراء الشعبيين وحدهم بل يشترك فيها المدرسيون والشعبيون، وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخلط بين الشعر المدرسي والشعبي، ثم إن الشمولية التي توخاها **المرزوقي** وظنها متوفرة في كلمة ملحون أصبحت قاصرة للسبب السابق[1].

وخلافا للمرزوقي فإن **محمد عبده غانم** يورد الاسم نفسه في دراسته عن الشعر الحميني ، لكنه بنظرة أشمل وأدق من نظرة المرزوقي عندما قال: " **تستعمل كلمة ملحون تابعة لكلمة حميني أو بدلا منها للدلالة على الشعر الذي يلتزم بقواعد الفصحى**"[2].

وقواعد اللغة الفصحى تؤدي معاني كثيرة منها النحوية والصرفية ومنها رسم الكلمة، ومنها تركيب الجملة العربية تركيبا سليما، فإذا كان المقصود بقواعد اللغة الفصحى كل هذه الأشياء، فأنا أحس بنوع من الإطمئنان مع التنبيه على أن اللغة وحدها لا تكفي للفصل بين القصيدة الشعبية والمدرسية، أما إذا كان المقصود بقواعد اللغة الفصحى القواعد النحوية والصرفية فإن ما قاله المرزوقي ينسحب على رأي محمد غانم أيضا.

---

[1] – ينظر: العربي دحو، الشعر الديني ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 م إلى 1962م،ص(25،26).

[2] – محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، لبنان، ط2، 1980م، ص55.

وإذا كان الرأيان السابقين لم يقدما لي تصورا خاصا بإطلاق كلمة ملحون على الشعر الشعبي، فإن **عباس الجراري** ناقش هذا الموضوع من ناحيتي اللغة والاستعمال في معرض الرد على **محمد الفارسي** الذي يرى أن كلمة ملحون ترجع إلى معنى الغناء بقوله:" **إشتقوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى التنغيم لأنه الأصل في هذا الشعر الملحون أن ينظم ليتغنى به قبل كل شيء**"[1].

ويستشهد على ذلك بمقولة **لابن خلدون** حيث يذهب قائلا:ونجد ما يؤيد هذا النظر في قول ابن خلدون في مقدمة في الفصل الخمسين في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد بعد أن تكلم عن الشعر المكتوب باللغة العامية فقال: "**وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة على طريقة الصناعة الموسيقية**"[2].

ويعلل **الفارسي** ذلك: "**ومعنى هذا أنهم لا يدخلون أشعارهم في ميازين الموسيقى المعروفة من بسيط وبطايحي ونحوهما، وإنما يجعلون لها ألحانا خاصة**"[3].

وقد رد **عباس الجراري** على طروحات **محمد الفارسي** وبالتالي يحاول بدوره الإسهام في إيجاد إشتقاق للفظة الملحون حيث يقول:" **ونحن نرى على العكس من هذا، أن التسمية إشتقت من اللحن بمعنى الخطأ النحوي**"[4]، حيث يذهب محللا ومناقشا آراء الفارسي من ثلاث وجهات:

1. إن الشعر الملحون لم يكن ينظم أول الأمر ليتغنى به، وإن اتخاذه للغناء تم في مرحلة ثانية.
2. إننا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، لأن الفصاحة قد تكون في الملحون وغير الملحون، وقد جانب الأستاذ الفارسي الصواب حين استعمل كلمة فصيح ليقابل بها كلمة ملحون، وما أظنه يجهل أن الذي يقابل الشعر الملحون هو الشعر المعرب"[5].

---

[1] – محمد الفارسي: الأدب الشعبي المغربي الملحون، مجلة البحث العلمي،ط1، 1964م، ص(43،44).

[2] – عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون: مقدمة، ص582، نقلا عن: نور الدين شماس، أصل تسمية الملحون،ج1، السبت 1يناير، 17.41، ص2، على الموقع الإلكتروني: **http://dawawin ibda3.org**.

[3] – محمد الفارسي: الأدب الشعبي المغربي الملحون، ص44.

[4] – عباس الجراري: الزجل في المغرب القصيدة، مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1969م، ص56.

[5] – المرجع السابق، ص ن.

3. ويذهب الجراري أن الغناء بالشعر تم في مرحلة متأخرة على نظم الشعر بهذه العبارة:" **أما ثالث هذه الوجهات، فهي استعمال التسميتين: المعرب والملحون متعارف عليها عند الذين تعرضوا للونين من الشعر، فإبن سعيد يقول متحدثا عن بعض الشعراء وله شعر ملحون على طريقة العامة**"[1].

ثم تطرق بعد ذلك إلى إستدلال محمد الفارسي بكلام إبن خلدون ليطعن فيه من وجوه ثلاث:

1/ إنه لا يرى في كلام **إبن خلدون** ما يشير إلى الشعر العامي المغربي فطرح القول من جديد ليحيلنا على الوجه الأصوب في نظره فهو يقول أي **إبن خلدون** :"**فأما العرب أهل هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مُضرَ، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان عليه سلفهم المستعربون ، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمديح والرثاء والهجاء، فأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، وأهل المشرق يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي**"[2].

2/ يدقق الجراري في مقولة إبن خلدون ويبين خطأ ما اعتمد عليه الأستاذ الفارسي ليؤكد أن ابن خلدون إلى أن اللحن الموسيقي والغناء من خصائص هذا الشعر، وإنما رأى قد يتخذ في بعض الأحيان للغناء، وهذا مغزى قوله **ربما**[3].

3/ إبن خلدون حين تطرق إلى الحديث عن عروض البلد الذي استحسنه أهل الأمصار وساروا على منواله في أشعارهم الشعبية ، إقتصرعلى مسألة خلو هذا الأخير من الإعراب ولم يشر إلى أنها كانت كذلك لما غفل ابن خلدون عن هذه الإشارة حيث قال :" **فإستحسنه أهل فارس وولعوا به، ونظموا على طريقتهم ،وتركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم، وإستفحل فيه كثير منهم ونوعوه أصنافا**"[4].

---

[1] – إبن سعيد: المغرب في حلي المغرب، تر: شوقي ضيف، ج2، دار المعارف، مصر، (د.ط)،(د.ت)، ص 222.
[2] – عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون: مقدمة، درويش جويدي، المكتبة العصرية، لبنان، (د.ط)، 2002م،ص586.
[3] – ينظر: نور الدين شماس، أصل تسمية الملحون، ص2.
[4] – عبد الرحمان بن محمد ابن خلدون: مقدمة، ص582، نقلا عن: نور الدين شماس، أصل تسمية الملحون، ص2.

وبعد حديث الجراري عن معنى كلمة ملحون يقدم لنا التسميات التي يطلقها الشعراء المغاربة على شعرهم:" **لنا أكثر من إحدى عشر اسما أطلقها الشعراء الشعبيون المغاربة على أشعارهم منها: الزجل، الملحون، والموهوب، والسجية والكلام، والنظم أو النظام، والشعر والقريض والأوزان، واللغا. ويقصدون بها اللغة أو الكلام، والعلم والكريحة ويريدون بها القريحة أي القريحة الشعرية**"[1].

ورغم إختلاف التسميات إلا أن الاسم الشائع عندهم هو إطلاق كلمة ملحون حيث يذهب **الجراري** قائلا:" **وقد يكون لتسمية الملحون الغالبة على الشعر المغربي، وما يوحي به الشبه بينهما، وبين تسمية الملحون التي تطلق على القصائد التي كانت تنظم في الأندلس خالية من الإعراب، ما يدعوا إلى النظر أن الشعر المغربي ربما كان إمتدادا لهذه القصائد**"[2].

وفي تعريفه لأصل التسمية يفند الأستاذ **أحمد سهوم** كل ما جاء عند الأستاذ **الفارسي** والدكتور **الجراري** حيث يقول في **(الملحون المغربي)** :" **ذهب البعض إلى القول أن كلمة ملحون تعني الخطأ اللغوي فما دام غير خاضع لأصول النحو والصرف وقواعد الصرف فهو القول الملحون أي المغلوط أو القول المخطئ ، وأنا أرى أن الخطأ اللغوي لا يمكن أن يظهر إلا من خلال الصواب اللغوي فنقرأ قصيدة شعرية فصيحة، أو قطعة أدبية فصيحة ويكون في القراءة بعض الخطأ فذلك هو اللحن، أما الملحون فلغة الخطاب فيه هي الدارجة المغربية وتلك طبيعتها**"[3].

ويضيف الأستاذ **أحمد سهوم**:" **نعم إن الدارجة هي البنت البكر للعربية الفصحى وقد ورثت عن أمها سائر مقومات التعبير العربي وقيمته وخصائصه وخصوصياته، إلا أنها تحررت بصفة نهائية من كل قيود النحو وأصبحت لا يحكمها إلا المنطق الذي يمكن أن نعتبره فقه الدارج المغربية، ولغة هذه طبيعتها لا يستساغ أبدا نعتبره أدبا مغلوطا أو مخطئ**"[4].

---

[1] – عباس الجراري: الزجل في المغرب القصيدة،ص 41.

[2] – المرجع السابق، ص(53،54).

[3] – نور الدين شماس: أصل تسمية الملحون، ص2.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

ليصل في النهاية إلى أن " **القول الملحون هو القول البليغ الواصل المقنع**"[1] مستشهدا في ذلك بالحديث النبوي الشريف، رواه بخاري ومسلم عن الرسول –صلى الله عليه وسلم– قال:" **إنما أنا بشر وأنكم تختصمون إلي فلعل بعضكم أن يكون ألحن له بحجته من بعض فأقضي له على نحو ما أسمع فمن قضية له بحق مسلم فإنما هي قطعة من النار فليأخذها أويتركها**"[2].

ولقد وردت لفظة **لحن** عند **البستاني** في معجمه حيث قال: " **لَحَنَ القارئُ في القراءَة، والمتكلم في كلامهِ، يلحنُ لحناً ولحوناً ولحناً أخطأ في الإعراب وخالف وجه الصواب، ويقال ألحن الناس: أحسن قراءة أو غناء، ويقال فلان لا يعرف لحن هذا الشعر،أي لا يعرف كيف يغنيه**"[3].

و **صفي الدين الحلي** يتحدث عن الفنون المستحدثة فيقول: " **هي الفنون التي إعرابها لحن، وفصاحتها لكنٌ، وقوة لفظها وهنٌ**"[4] ثم يقول :"**تداوله العامة ومن لا أنس له بالقواعد ومن عجز عن الإعراب حتى صاروا ينظمونه ملحونا**"[5]. وهناك من يستعمل الملحون في مقابل المعرب وهذا ما نجده عند **إبراهيم التادلي** في "**فتح الأنوار**" حيث يقول:" **الملحون يطلق على النظم غير المعرب**"[6].

ويأتي باحث مغربي وهو **العربي بنتركة** قائلا:" **ولعل هذا التراث سمي ملحونا لعدم تغير ألحانه وإلتزامه باللحن الواحد**"[7].

أما الباحث الجزائري **عبد المالك مرتاض** فيقر أن مادة **(لحن)** في اللغة العربية تدل على ثلاث معان أساسية:

" **1.** اللحن بمعنى إرتكاب الخطأ أثناء الحديث، وأصله الميل عن جانب النحو أي الطريق أي العدول عن الصواب.

---

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – أبو عبد الرحمان مقبل بن هادي الوادعي: الصحيح المسند مما ليس في الصحيحين،ج1، دار الآثار للنشر والتوزيع، ط2، 2005م، ص244.

[3] – عبد الله البستاني: البستان، (ج1، ج2)، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1992م، مادة لخخ، ص 811.

[4] – صفي الدين الحلي : العاطل الحالي والمرخص الغالي، مكتبة بايزيد إسطنبول ،(د.ط)، 5542، ص18، نقلا عن: عباس الجراري ،الزجل في المغرب القصيدة، ص56.

[5] – المرجع نفسه، ص ن.

[6] – إبراهيم التادلي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح المختار، خزانة الرباط العامة، (د.ط)، 3285، ص5، نقلا عن: عباس الجراري، الزجل في المغرب القصيدة، ص57.

[7] – العربي بنتركة: الأدب الشعبي الملحون، العدد 2/1، (د.ط)،1979م، ص(158، 159).

2. الفطانة والفهم.

3. ترديد الصوت وتمديده، وقطعه وتفخيمه، وترقيقه وتلوينه على ضروب نبرية مختلفة، أي التغني به على نحو معلوم"[1].

ويضيف **عبد المالك مرتاض** أن الشعر الشعبي سمي ملحونا إما لإرتكاب الشعراء الشعبيين أخطاء نحوية، أي أنهم ابتعدوا عن الفصيح للغة العربية وأصولها، وإما أنه سمي بذلك لتغني الشعراء الشعبيين به[2].

ويعلل **عبد الله ركيبي** إختياره لإطلاق كلمة ملحون على الشعر الجزائري بمايلي:" **وقد إخترنا الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى التي إستخدمها الباحثون مثل الشعر الشعبي أو العامي، تماشيا مع ما شاع في بيئة المغرب العربي، التي عنيت بدراسة هذا الشعر، فجمعته، وسجلته، وقد إتخذ هذا الشعر اللهجة العامية، أو الدارجة له، وبذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة**"[3]. ومنه يكون للملحون صدى أكبر في المغرب العربي والجزائر خاصة، فقد عنيتْ بدراسة هذا النوع من الشعر فجمعته وسجلته وإتخذت اللهجة العامية أداة للتعبير.

ثانيا: الزجل:

من هذه التسمية إنطلق الباحث المغربي **عباس الجراري** حيث أطلقها على هذه الأشعار التي سماها غيره بـــ: **الملحون**، حيث يقول:" **ليس من شك أن اسم الزجل غدا في العصر الحديث، وفي معظم البلاد العربية يطلق على كل ألوان الشعر التي تنظم بكل اللهجات العامية المحلية، على الرغم من بعد هذه الألوان، شكلا ومضمونا عن الزجل الأندلسي، الذي لم يعد ينظم**"[4].

وقد برر إقتراحه لإختياره مصطلح "**الزجل**"، بعوامل قومية في طليعتها توحيد المصطلح في كل الأقطار العربية ما دام أغلب هذه الأقطار يسمي هذا النوع من الشعر بالزجل، وهذه نية حسنة من الباحث تستحق كل الإهتمام، غير أن النية وحدها لا تكفي، لأن المسائل العلمية تسمو فوق العواطف والحماس، ثم إن دراستي الأدبية والفكرية في كل

[1] – عبد المالك مرتاض: الشعر الشعبي الجزائري، العدد2، (د.ط)، 1978م، ص13.
[2] – المرجع نفسه، ص ن.
[3] – عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص322.
[4] – عباس الجراري: الزجل في المغرب –القصيدة–، ص(49،50).

الأقطار العربية ما تزال حبيسة الإقليمية الضيقة، والحدود المصطنعة، هذا عن الدراسات المدرسية الرسمية، فكيف يمكن تحقيق ذلك في الدراسات الشعبية التي أجد في خصائصها الأصلية الإقليمية التي تخص كل جهة وتميزها عن غيرها من الجهات؟[1].

وحتى إذا غضضت النظر عن هذه الاعتبارات وسألت هل الزجل حقا هو الاسم المستخدم في كامل الأقطار العربية؟ فإن الجواب سيكون بالنفي قطعا، لأن التسمية تختلف داخل البيئة المحلية نفسها، أي في المغرب الأقصى وقد ذكرت ذلك سلفا كما ورد عند الجراري في التسميات التي يطلقها المغاربة على شعرهم.

ويضيف في تعليله أيضا لإطلاق مصطلح الزجل على الشعر الشعبي المغربي ما نصه:" **لهذا قد يلاحظ علينا في إتخاذ اسم الزجل في المغرب – القصيدة– عنوانا لرسالة تبحث في الشعر الشعبي المغربي، طالما أن المغارب لا يطلقون الزجل على شعرهم الشعبي، وطالما لا يقصدون هذه التسمية غير النوع الذي شاع في الأندلس**"[2].

ثالثا: الشعبي:

يعد **التلي بن الشيخ** من الذين تناولوا هذا الموضوع بالدراسة فهو لا يوافق من يحاول إبعاد صفة الشعبية عنه قائلا:" **وفي تصوري أن إختلاف الدارسين يمكن إرجاعه إلى عدم تحديد مفهوم الشعبية في الأدب**"[3].

وهذا **عبد الله ركيبي** يحاول أن يقدم لنا مفهوم شعبية الأدب حيث يقول:" **والشائع أن صفة الشعبية في الأدب تنصرف إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبر عن روح جماعة بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر، تعبيرا عن وجدان الشعب، وعن قضاياه دون إهتمام بالقائل إذ ينصب إهتمام المتلقي على النص وحده**"[4].

إن وضع مفهوم شعبية الأدب بهذا التحديد يشعب الموضوع أكثر أمامي ويجعلني أحتاج إلى رأي آخر بخصوص هذه النقطة نفسها.

---

[1] – ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962، ص27.

[2] – عباس الجراري: الزجل في المغرب –القصيدة–، ص(50،51).

[3] – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م–1945م، ص366.

[4] – عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص322.

وتلك أجدها عند **عبد الحميد يونس** في رأيه الذي نقله لنا **محمود ذهني**، حيث يقول **عبد الحميد يونس:"الثقافة الجماهرية بسفح الهرم، وعند القمة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يتخلص من القاعدة هابطا ليملأ السفح كله، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعدا ومنتشرا على السفح بأكمله"[1].**

فإذا سلمت بأن صفة الشعبية بهذا التحديد المعقول منطقية فمن البديهي أن يكون أحق بالإطلاق على هذا النوع من الشعر من صفة الملحون الذي لا يتميز بالشمولية التي تتميز بها صفة الشعبية[2].

ويضيف **محمود ذهني** معلقا على رأي **عبد الحميد يونس** قوله:**"معنى هذا أن الأدب الشعبي هو في حقيقته فصائل من الأدب الرسمي أو الأدب العامي إستطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئة معينة، أوجدت فيها شيئا حقيقيا، أشبه بما أطلق عليه العالم الطبيعي تشارلز داروين اسم (الطفرة) التي تحقق حلقة من حلقات الارتقاء، والتي يتم بموجبها التطور من فصيلة إلى فصيلة"[3].**

وإذا كان هذا التطور ممكنا في النوع الواحد والفصيلة الواحدة، فإنهم لا يوافقون الكاتب عندما يرى أن التطور يحدث من فصيلة إلى فصيلة. بعدما ثبت علميا بطلان نظرية **داروين** القائلة بالتطور والارتقاء، والتي ذهب فيها إلى القول بأن الإنسان كان في الأصل قرد ثم تطور إلى إنسان[4].

لا عليا مادام الأمر هنا يخص جنسا أدبيا واحد هو الأدب، ومادام القصد هو الشعر فإنه فعلا بالإمكان إنتقال بعض المدرسي منه إلى شعبي، وارتقاء بعض العامي إلى الشعبي وربما حتى إلى المدرسي إذا أراد شاعر مدرسي ذلك أو مدرسي وشعبي في الوقت نفسه[5].

---

[1] – محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب للطباعة، (د.ط)، 1972م، ص49.

[2] – ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1830م إلى 1954م، ص29.

[3] – محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، ص49.

[4] – ينظر: عباس محمود العقاد، الإنسان في القرآن الكريم، دار الهلال، (د.ط)، 1971م، ص129.

[5] – العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 م إلى 1962م، ص29.

ومن خلال ما سبق أصل إلى النتائج التالية:

- ✓ أن تسمية هذا النوع من الشعر يختلف بإختلاف البيئة التي شاع فيها.
- ✓ الملحون يدرس كل ما يتعلق بالقصيدة سواء من حيث نوعها ولغتها وبحورها وقوافيها وصورها الفنية وبنائها.
- ✓ الشعر الملحون لا يلتزم بقواعد الإعراب.
- ✓ الشعر الملحون ينظم قصد الغناء.
- ✓ الشعر الملحون يتخذ اللغة العامية أداة للتعبير.
- ✓ صفة الشعبية تتصرف إلى ما له عراقة وقدم.
- ✓ الشعر الملحون له أنواع عدة منها القصيدة والمبيت والموشح وهذا الأخير هو الذي أفردت الحديث عنه في عرضي هذا.

الفصل الأول: الموشح: تعريفه، أجزاءه، لغته

المبحث الأول: تعريف الموشح

أ/ التعريف اللغوي.

ب/ التعريف الإصطلاحي.

المبحث الثاني: بنية الموشح

1/ المطلع. 4/ القفل. 7/ الخرجة.

2/ الدور. 5/ البيت.

3/ السمط. 6/ الغصن.

المبحث الثالث: المعجم اللغوي للموشح

أ/ جسم الموشح (الألفاظ والعبارات).

ب/ الخرجة.

ج/ طبيعة التصوير.

الفصل الأول: الموشح: تعريفه، أجزاءه، لغته

المبحث الأول:

تعريف الموشح:

الموشح فن أندلسي خالص، له خصائص وسمات متعددة، تميز بها عن القصيدة العربية القديمة، وفي مايلي عرض لأشهر التعريفات اللغوية والإصطلاحية لكلمة "**موشح**".

أ- التعريف اللغوي:

- **لسان العرب:**

ورد في لسان العرب لابن منظور فيما يتعلق بلفظة الموشح مايلي:" **المُوَشَحْ والوشحاءْ،والمُوشحَة، وديك مُوَشَحْ: إذا كان له خطتان كالوشاح والموشحةُ: من الظباءْ والشَاءْ والطير: التي لها طُرَتَانِ من جانبيها**"[1].

- **أساس البلاغة:**

عرف **الزمخشري** الموشح بقوله :" **الموشح أو الموشحة: من الإشاح والوشاح، وهو حلي للنساء، أو هو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان، مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، لتتزين به المرأة، أو هو سير منسوج من الجلد يُرَصَّعْ بالجواهر تشدّه المرأة بين عاتقها وكاشحيها. والموشح اسم مفعول يدل على أن الناظم قد وضع منظومته على شكل الوشاح**"[2].

- **خلاصة الأثر:**

عرفه المحّبي بقوله :" **سمي الموشح كذلك، "لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح**"[3].

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط6، 1976م، مادة " وشح".

[2] – جار الله القاسم محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة، لبنان، (د.ط)، 1965م، مادة وشح.

[3] – المحبي محمد: خلاصة الأثر، في أعيان القرن الحادي عشر، ج1، دار صادر ،لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص108.

ب- التعريف الإصطلاحي:

نظرا للاهتمام الذي حظي به الموشح كفن غنائي فقد إختلفت آراء الدارسين في تحديد تعريف واحد له وفي مايلي جملة من التعريفات:

❖ ابن سناء الملك:

وهو أشهر من قدم تعريف للموشح بقوله هو:" **كلام منظوم على وزن مخصوص**"[1] . وزاد **الصفدي** على هذا التعريف لفظتي:"**بقواف مختلفة**"[2].

❖ ابن خلدون:

يعرفه بقوله:" **وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية ،إستحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيت واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات**"[3].

❖ مصطفى عوض الكريم:

بين الدكتور **مصطفى عوض الكريم** ماهية الموشح بقوله:" **الموشح لون من ألوان النظم، ظهر أول ما ظهر بالأندلس في عهد الدولة المروانية في القرن التاسع الميلادي، ويختلف عن غيره من ألوان النظم بإلتزامه قواعد معينة من حيث التقفية، وخروجه أحيانا عن الأعاريض الخليلية، وبخلوه أحيانا من الوزن الشعري، وباستعماله الدارجة والعجمية في بعض أجزائه، وباتصاله الوثيق بالغناء**"[4].

---

[1] – ابن سناء الملك:دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، دار الفكر، سوريا، ط2، 1977م، ص25.

[2] – الصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك: توشيع التوشيح،تح: آلبير حبيب مطلق، دار الثقافة، لبنان، ط1، 1966م، ص21.

[3] – إبن خلدون: مقدمة، ص 1137، نقلا عن: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص340.

[4] – مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة ،لبنان، ط2، 1974م، ص18.

والملاحظ أن بعض التعريفات أشارت إلى صلة الموشح بالغناء، وظروف الزينة والجمال داخل المجتمع الأندلسي، وهذا دليل على خصوصية فن التوشيح، الذي يعد مرحلة جديدة من مراحل التطور الشعري العربي.

كما أن لفن الموشح أجزاء ومنهج وتطور ملحوظ شهده عبر عهود متتالية، وصبغة فنية خاصة وبناء هندسي متميز، وحتى اسم الشاعر تغير وأصبح "**وَشّاحْ**"، وكان ذلك الاسم (شاعر) لم يستوفي شروط هذا الفن الجديد. وقد اعتمدت على أقوال ابن سناء وغيره من الباحثين لبيان أجزاء الموشح.

المبحث الثاني:

بنية الموشح:

الموشح في بناءه يتركب من أجزاء معينة، تواضع عليها الوشاحون، والتزموها في صنع موشحاتهم، وأعطوها مصطلحات عرفت بها.

وهذه الأجزاء هي: **المطلع أو المذهب، الدور ،السمط، القفل، البيت، الغصن والخرجة.**

أولا: المطلع:

يطلق على القفل الأول من الموشحة، وهو يتألف عادة من شطرين أو أربعة أشطر، وهو في موشحة **إبن زهير** يتألف من شطرين أو غصنين هما:

سَلِمِ الأمر للقَضا   فهوْ للنفس أنفعُ

وهذا المثال للشكل البسيط من الموشح الذي إنقسم فيه المطلع إلى شطرين (**أ،ب**)، وهو موشح تام حيث بدئ فيه بمطلع[1].

وهناك موشح تام آخر يتكون من أربعة أجزاء مثاله قول **الأعمى التطيلي:**

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانَ   سَافِرَ عَنْ بَدْرْ   ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ   وَحَوَاهُ صَدْرِي[2]

---

[1] – ينظر: عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (د.ط)، (د،ت)، ص(347، 348).
[2] – ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ص32.

وقد ورد في كتاب "**فصول في الأدب الأندلسي**" **أن المطلع ليس ركنا أساسيا في الموشح ويمكن الاستغناء عنه ويسمى الموشح حينذاك "بالموشح الأقرع"**[1] كموشح **التطيلي**:

سَطْوَةُ الحَبِيبِ أحْلَى مِنْ جَنْي النَخِيلِ

وَعَلَى الكَئِيبِ أنْ يَخْضَعَ لِلْذُلِ

أنَا فِي حُرُوبٍ مَعَ الحدق النجلِ[2]

ويذكر **الحفناوي أمقران، وجلول بلس** أن قافية الجزئين قد تختلف **(أ.ب)** وقد تتفق **(أ.أ)**[3].

ثانيا: الدور:

الدور هو ما يأتي بعد المطلع في الموشح التام ، وإذا كان الموشح أقرع، فإن الدور يأتي مستهل الموشح، ومثال الدور الأول في الموشح التام قول **ابن زهير**:

واغتنمْ حينَ أقيلاَ

وَجْهَ بَدْرٍ تَهللاَ

لا تقلْ بالَهمومِ لاَ

ويشطرت في الدور أن يكون وزنه من وزن المطلع أو القفل الأول، ولكن قافيته الموحدة في أسماطه أو أشطاره تختلف عن قافية المطلع. وليس للموشح عدد معين من الأدوار يلتزم بها الوشاح[4].

أما **ابن سناء الملك** فهو يحدد عدد أجزاء الدور من ثلاثة إلى خمسة أجزاء[5].

ويرى الدكتور **مصطفى عوض الكريم** أن هذا التعيين العددي كانت له علاقة بالحاجة الغنائية، لكن يعد الإنفصال الذي تم بين النظم والموسيقى ، جنح الوشاحون إلى النفس الطويل كما هو الشأن في موشحات **لسان الدين بن الخطيب وابن زمرك**[6].

---

[1] – حكمة علي الأوسى: فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مكتبة الخانجى، مصر، ط3، 1977م، ص160.

[2] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص32.

[3] – الحفناوي أمقران و جلول بلس: الموشحات والأزجال، منشورات السهل، (د.ط)، 2009م، ص20.

[4] – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس،ص 354.

[5] – ينظر: ابن سناء الملك: دار الطراز،ص (33، 34).

[6] – مصطفى عوض الكريم: الموشحات والأزجال، دار المعارف، مصر (د.ط)، 1965م، ص12.

ثالثا: السمط:

كل شطر من أشطر الدور يسمى سمطا، فقد يكون السمط مفردا، أي مكون من فقرة واحدة، وقد يكون مركب من فقرتين أو أكثر[1].

ومثال المكون من فقرة واحدة قول أحد الوشاحون:

أرى لك مُهَنَد

أحاط به الإثمدُ

فجردَ ما جردُ[2]

ومثال المكون من أكثر من فقرتين قول **الأعمى التطيلي** في إحدى موشحاته:

لِلهِ مَا أقْرَبَ عَلَى مُحِبِيهِ وَأبْعَدَا

حُلْوُ اللَّمَى أشْنَبْ أسْمَى الضَنَا فِيهِ وَأسْعَدَا

أحْبِبْ بِهِ أحْبِبْ وَيَا تَجْنِيهِ طَالَ، المَدَا

ويشطرت الخبراء بالموشحات أن تتساوى جميع الأدوار في ترتيبها وعددها.

رابعا: القفل:

فهو الجزء المتكرر في الموشحة والمتفق مع المطلع أو القفل الأول في وزنه وقافيته وعدد أجزاءه[3].

ويسمي بعضهم القفل "**مركزا**"، وهو يشبه المطلع في الموشح التام. ويتردد في الموشح التام ستة مرات، وفي الموشح الأقرع خمسة مرات[4].

أما الأجزاء التي يتركب منها فأقلها إثنان. وقد يصل عددها إلى عشرة يقول **ابن سناء الملك:" و أقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء، وقد يكون من النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة"**[5].

---

1 – ينظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح،ص (29، 30).

2 – محمد زكريا عناني: نشأة الموشحات الأندلسية، دار المعارف الجامعية، مصر، ط2، 1986م، ص23.

3 – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص346.

4 – ينظر: مصطفى عوض الكريم، الموشحات والأزجال، ص10.

5 – المصدر نفسه، ص33.

وقد رتب **ابن سناء الملك** الأقفال على النحو الآتي:

1. **القفل المركب من جزئين:**

كقول **ابن زهر** في إحدى موشحاته:

شمسٌ قارنتْ بدراً راحٌ ونديمْ

2. **القفل المركب من ثلاثة أجزاء:**

كقول **ابن زهر**:

حلت يدُ الأمطارْ أزارة النوارْ فيأخذني

3. **القفل المركب من أربعة أجزاء:**

كقول **الأعمى التطيلي** في إحدى موشحاته:

أدَرَ لَنَا أكْوَابٌ يُنْسَى بِهَا الوَجَدْ واسْتَحْضَرَ الجَلاَسْ كَمَا اقتضَى الودُ[1]

4. **القفل المركب من خمسة أجزاء:**

وهو قفل كل جزء منه يتركب من فقرتين مثال قول الوشاح:

من الظباء الشَمسْ قنيصُهُنَ الضيغمْ

ما إنْ لها من كنسْ إلاَ القلوبُ الهُيمُ

القرْبُ منها عُرْسْ والبُعْدُ عنها مأتم

تلْك الشفاه اللعسْ يًحْيَا بهن المُغْرَمْ

لها لحاظ نفس ترنو إلى من يَسْقَمْ[2]

5. **القفل المركب من ستة أجزاء:**

كقول الوشاح:

مَيتَاتُ الدِمَنِ أحْيَيْنَ كَرْبِي وَهَلْ يَتَمَكَنُ

عَزَاءٌ لِقَلْبِي مَنْ يا عَزَاهْ شاَهْ[3]

---

[1] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص34.

[2] – محمد زكريا عناني: نشأة الموشحات الأندلسية، ص23.

[3] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص35.

6. **القفل المركب من سبعة أجزاء:**

وقد وجد **ابن سناء الملك** مثاله في موشحة "**العروس**" **لابن عزلة**، ولكنه لم يورده لأن ذلك الموشح مزنم، ويقول **ابن سناء الملك** معللا ترك التمثيل به:" **الموشح المعروف بالعروس هو موشح ملحون، واللحن لا يجوز إستعماله في شيء من ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة، ولهذا لم نورد مثاله**"[1].

7. **القفل المركب من ثمانية أجزاء:**

كقول **ابن اللبانة:**

عَلَى عُيُونِ اَلْعَيْنِ   رَعَى اَلدرَارِي   مِنْ شَغَفِ   بِاَلْحُبِ

وَاِسْتَعْذَبَ اَلْعَذَابْ   وَاَلَّذْ حَالِيهِ:   مِنْ أسَفِ   وكَرْبِ[2]

خامسا: البيت:

يتكون البيت في الموشحة من الدور والقفل الذي يليه[3].ويطلق **ابن سناء الملك** مصطلح " **بيت**" على ما يطلقه عليه غيره مصطلح " **دور**"، فيقول:" **إنها أجزاء مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفق مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها، لا في قوافيها، بل يحسن قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر**"[4].

وقد قدم **ابن سناء الملك** أمثلة لأبيات الموشح على النحو الآتي:

الأبيات المفردة الأجزاء:

1. ما هو منها على ثلاثة أجزاء:

كقول **ابن بقي:**

أرَى لَكَ مُهَنَدْ   أحَاطَ بِهِ الإِثْمَدْ   فَجَرَدَ مَا جَرَدْ

فِيهَا سَاحِرُ الجَفْنِ   حَسَامَكَ قِطَاعْ[5]

---

1 – ينظر : المصدر السابق، ص ن,

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – حكمة علي الأوسى، فصول في الأدب الأندلسي، ص160.

4 – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص36.

5 – المصدر نفسه، ص37.

2. ما هو منها على أربعة أجزاء:

كقول ابن اللبانة:

قدْ بَاحَ مَعِي بِمَا أكْتُمُهُ   وَحَنَ قلبي لِمَنْ يَظْلِمُهُ

رَشَا تمرن في لاَ فمِهِ   كَمَا بِالْمُنَى أَبدَاَ أَلْثُمُهُ

يَفْتَرِ عَنْ لُؤْلُؤ مُتَسِقِ   مِنْ اللاِقَاح بِنَسِيمِهِ العَبِقْ[1]

الأبيات المركبة الأجزاء:

3. ما تركب بيته من فقرتين وثلاثة أجزاء:

كقول **ابن اللبانة:**

أقِمْ عِذْرِي   فقدْ آنَ أعْكِفْ

عَلَى نَمِرِ   يَطُوفُ بهاَ أوْ طِفْ

كَمَا نَدْرِي   هَضِيمَ اَلْحَشىَ مُخْطِفْ

إذاَ ماَ مَادَ في مَخْضَرَةِ اَلأبْرَادِ   رَأيَةَ اَلآسِ بِأوْرَاقِهِ قدْ مَاسَ[2]

4. ما تركب من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف:

كقول **ابن اللبانة:**

مَنْ أوْدَعَ الأجْفَانَ   صَوَارِمَ الهِنْدِ

وأنبتَ الرَيْحانَ   في صَفْحةِ الخُلْدِ

قضى على الهَيْمَانِ   بالدمع والسَهْدِ

أنّى   وللكتمان

للهيامِ المغرم   بدمع نَمْ   إذا يسجم   بما يكتمْ   من السرِ

في عاطلِ حالِ   عزيزِ ساطرْ   علي بالدعج[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه،ص38.

5. ما تركب من فقرتين وأربعة أجزاء:

كقول **الأعمى التطيلي:**

ما حوى محاسنَ الدهرِ إلاَّ غزال

مُعرقْ الخديْنِ من قُهْرِ عَمٍ وخَالِ

نسبةِ للنايلِ الغمر وللنزالِ

فأنا أهواهُ للفخرِ وللجمالِ

وجهه وجه طليقْ للضيوفِ مشرقٌ ويدٌ تسطو على الأسدِ فتفرقْ[1]

6. ما تركب من فقرتين وخمسة أجزاء:

كقول الوشاح **عبادة القزاز:**

من الظباء الشَمسْ قنيصُهُنَ الضيغمْ

ما إنْ لها من كنسْ إلاَ القلوبُ الهُيمُ

القرْبُ منها عُرْسْ والبُعْدُ عنها مأتم

تلْك الشفاه اللعسْ يَحْيَا بهن المُغْرَمْ

لها لحاظ نفس ترنو إلى من يَسْقَمْ

بأعينِ الغزلانِ ولا تبتسمْ عن جوهرِ الأسماطِ

قضى لها الغَيْرَنُ أنْ تكتِمَ في مُضْمَرِ الأنياطِ[2].

7. ما تركب بيته من جزئين مركبين من فقرتين:

كقول أحدهم:

باكرْ إلى الخَمْرِ واستنشقْ الزهرا

فالعُمْرُ في خسرا ما لم يكن سكرا

فقَلَ ما أسلُو عن مرشَفِ الأكواسِ وساحرْ الطرفِ مساعدُ الجلالِ

فاسقني نبتَ الزراجينِ[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص ن.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه، ص33.

8. ما تركب من ثلاثة فقرات وثلاثة أجزاء:

كقول **ابن بقي:**

من لي به يرنو بمقلتي ساحرٌ إلى العبادِ

ينأى به الحُسْنُ فينثني نافرٌ صعبَ القيادِ

وتارةً يدنو كما احتسى الطايرُ ماءَ الثمادِ

فَجَيِّدُهُ أغيد والغد بالغال منمق تكتمه بالحجبِ فلي إلى الكلة تشوق[1]

9. ما تركب من أربع فقر وثلاثة أجزاء:

كقول **عبادة القزاز:**

بأبي ظبِّي حمَى تَكْنِفُهُ أسدُ غِيلْ

مذهبي رشفٌ لما قرْقفَهُ سلسبيلْ

يستبي قلبي بما يعطِفُهُ إذّ يميلْ

ذو اعتدال يغرى إلى ذي نعمةٍ ثابتْ

في ظلالِ تحت حُلَى قطرِ الندى بايتْ[2]

سادسا: الغصن:

هو شطر من أشطر المطلع أو الأقفال أو الخرجة في الموشح، وتتساوى الأقفال والخرجة مع المطلع من حيث عدد الأغصان وترتيبها وقوافيها[3]، وأقل عدد الأغصان في كل قفل إثنان، وقد يصل إلى عشرة، كما يقول **ابن سناء الملك**[4].

ويذكر الدكتور **مصطفى عوض الكريم** أن الوشاح قلما يخرج عن شطر الأغصان المحدد سابقا. ويظهر ذلك في قول **عبادة القزاز:**

بأبي علَقِ بالنفسِ عليقْ

---

[1] – المصدر السابق، ص39.

[2] – المصدر نفسه، ص40.

[3] – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص352.

[4] – ينظر: ابن سناء الملك، دار الطراز، ص33.

فهذا المطلع مكون من غصنين، أما الأقفال الأخرى فمكونة من ثلاثة أغصان، وذلك بإضافة غصن لامي قبل الغصنين القافيين[1].

وقد تتعدد الأغصان في أقفال الموشح ومثال ذلك قول **ابن الخطيب:**

جاءك الغيثُ إذا الغيث سمى   يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ

لم يكن وصْلُكَ إلا حلماً   في الكرى أو خلسة المختلسِ

فهذه الأقفال تتكون من أربعة أغصان[2].

سابعا: الخرجة:

وهي عبارة عن القفل الأخير من الموشحة[3]، وهي جزء أساسي منها يقول **ابن سناء الملك** مشيدا بمكانتها في الموشحة:" **والخرجة هي إبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة ينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة**"[4]، والخرجة ثلاثة أنواع" **خرجة معربة الألفاظ فصيحة، وخرجة ملحونة الألفاظ عامية، وخرجة أعجمية الألفاظ. والخرجتان الأخيرتان تكثران في الموشحات التي يتغنى بها، أما الخرجة العربية الفصيحة فتتميز بها الموشحات الشعرية التي تقال في الغزل أو المدح**"[5].

1. الخرجة العامية:

ويفضل الوشاحون في هذه الخرجة أن تكون مستمدة من ألفاظ العامة ولغات الداصة، أي اللصوص والسفلة، ويشطرت فيها **ابن سناء الملك** " **أن تكون حجاجية* من قبل السخف، قزمانية** من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الداصة**"[6].

---

[1] – ينظر: مصطفى عوض الكريم، الموشحات والأزجال، ص(10، 11).
[2] – ينظر: المرجع السابق، ص ن.
[3] – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص349.
[4] – المرجع نفسه، ص ن.
[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص ن.
*: نسبة إلى ابن حجاج البغدادي الشاعر المشهور بالخلاعة والمجون، المتوفى سنة 391هـ.
** : نسبة إلى أبي بكر بن قزمان إمام الزجالين، والمتوفى سنة 554هـ.
[6]– محمد زكريا عناني: نشأة الموشحات الأندلسية،ص26.

ومن أمثلة ذلك قول **الأعمى التطيلي:**

يا ربْ ما أصبرني نرى حبيبَ قلبي ونعشقُو

لو كان يكون سِنُهُ فيَمِنُ لَقْيَ خُلُوِ يعنقُو[1].

ويشطرت **ابن سناء الملك** أن تكون الخرجة العامية " **قولا مستعارا على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، أو على الأغراض المختلفة الأجناس. وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان، والسكارى والسكران**"[2].ومن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان فتاة تشكو آلام الهوى، حيث يقول **ابن شرف:**

هكذا يا أمي نشقى والحبيب ساكنْ جِواري

إنْ أمُتْ يا قومُ عشقاً فخذوا أمِي بثاري[3]

كما تردد الفعل العامي "**آش**" في الخرجات العامية، كنوع من اللوم وإبداء الحسرة على الحالة التي آل إليها الوشاح. وكثيرا ما ارتبط هذا الفعل بغرض الغزل، كما في قول **الأعمى التطيلي:**

واشْ كان دْهَانِي يا قوْمْ وَاشْ كان بلاني وَاشْ كان دعاني نبدلْ حبيبي بثانِ[4]

عرفت الخرجات العامية في عصر الموحدين إتساعا ملحوظا في الأغراض الشعرية ، وعلى الخصوص المدح، وذلك لإنعدام الكلفة بين المادح والممدوح[5].

ومن أمثلة ذلك قول **ابن زهير** في موشحة له يمدح فيها الأمير الموحدي **أبا حفص:**

أبو حفص ها سلطاني الله يحزرْ لي

هــ. آمني هــ أغناني هــ يبلقني سلولي[6]

كما أن الخرجات العامية دخلت على موشحات التصوف ومن أمثلة ذلك خرجة **للششتري** يقول فيها:

عريان نريدْ نمشي أجل شي

---

[1] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص110.

[2] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف،(د.ط)، 1979م، ص41.

[3] – لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح، تح: هلال ناجي، مطبعة المنار، تونس، (د.ط)، 1976م، ص103.

[4] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص110.

[5] - ينظر: فوزي سعيد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1990م، ص118.

[6] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص100.

كِمَا مشى قبلي غيلان مي[1]

2. الخرجة المعربة:

أجاز **ابن سناء الملك** الإعراب في لغة الخرجة، وذلك بأحد الشروط التالية:

- أن يكون غرض الموشح المدح، وأن يذكر اسم الممدوح في الخرجة[2] كقول **ابن بقي:**

إنما يَحْيَ سليلَ الكِرامِ واحدَ الدنيا ومعنى الأنامِ[3]

- أن تكون لغة الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح، ويشطرت فيها **ابن سناء** أن تكون " **غزلة جدا، وألفاظها هزازة سحارة، بينها وبين الصبابة قرابة**"[4]، ولكنه يشير إلى صعوبة توفير هذا الشرط وذلك حين يقول :" **وهذا معجز معوز**"[5] ومن أمثلته قول **ابن بقي:**

ليلٌ طويلٌ وما مُعينْ يا قلبَ بعضِ الناس أما تَلينْ؟

فمن قدر أن يقول هكذا فلْيُعْرِبْ، وإلا فلْيُعرِبِ[6]

- أن تستعار الخرجة من خرجة مشهورة لوشاح آخر، أو تتضمن بيت شعر لشاعر آخر، ويوضح **ابن سناء الملك** ذلك بقوله:" **وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره. وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل، ولا يلحن فيتخانق بل يتثاقل**"[7].

ومن أمثلة إستعارة الخرجة قول **ابن زهير:**

نورهُمْ ذا الذي أضا أمْ مع الركبِ يوشع[8]

وقد أخذها من قول **أبي تمام:**

فوا الله ما أدري أأحلامُ نائمْ ألمت بنا أمْ كانَ في الركبِ يوشع؟[9]

---

[1] - المصر نفسه، ص358.

[2] - ينظر: عبد العزيز عتيق ، الأدب العربي في الأندلس ، ص250.

[3] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 41.

[4] – المصدر نفسه، ص ن.

[5] – المصدر نفسه، ص ن.

[6] – عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس ، ص 350.

[7] – المصدر نفسه، ص(43،44).

[8] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص117.

[9] – أبي تمام: الديوان، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر،ط4، ص320.

والواضح أن الاقتباس قد يكون لفظيا وتلتزم الحرفية فيه، كما يمكن للوشاح التصرف في بعضه والإبقاء على البعض الآخر[1].

ومن بين الأمثلة الدالة على إقتباس خرجات الوشاحين المعاصرين، أو السابقين[2] ما أجده عند **ابن عربي** إذ يقول في خرجة إحدى موشحاته:

باللهِ يا جنانَ　اجنَ من البستانِ　الياسمينِ

وخَلِّ الريحانَ　بحرمةِ الرحمانِ　للعاشقينِ[3]

وهي مأخوذة من خرجة **لابن بقي** يقول فيها:

إذا جِئْتُ أرض سلاَ　تلقاك بالمكارمِ　فتيانْ

هَمَ سطو العُلا　ويوسف بن القاسم　عنوانْ[4]

وقد لاحظ **ابن سناء** أن هذه الخرجات تسبقها أفعال مخصوصة، مثل " **غنى**" و" **شدا**" و"**قال**"[5].ويوضح **إحسان عباس** أن تلك الأفعال سبقت الخرجة لأنها كاللحن الموسيقي تؤذن بختام الموشح،وقد جاءت تلك الأفعال دالة على أنها (الخرجة) مما يغنى في البيئة المحلية[6].

ومن أمثلة ذلك قول **ابن زهر**:

إذا لامني فيهِ

مَنْ رأى تجنيهِ

شدوتُ أُغَنِيهِ

لعل لها عذراً　وأنتَ تَلُومُ[7]

3. الخرجة الأعجمية:

صاغ الوشاحون بعض خرجاتهم بألفاظ أعجمية، وكان ذلك نتيجة لإحتكاك العرب بالإسبان، ولقد أبيح إستخدام الأعجمية في خرجات الموشحات. لكن كان ذلك بشروط. قال **ابن سناء الملك: " وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضا في العجمي**

---

[1] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص124.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص123.

[3] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص260.

[4] – فوزي سعيد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص124.

[5] – ينظر: ابن سناء الملك،دار الطراز، ص 42.

[6] – ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، لبنان، ط4، 1974م، ص238.

[7] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص 61.

سفسفا فانفطيا* ورماديا زطيا**"[1]. وهذا طلبا للملحة واللهو، والإنطلاق من جميع القيود[2].

ومن الأمثلة موشح **الأعمى التطيلي** التي يقول فيها:

ألب ديا أشت ديا

ديا ذي العنصره حقا

بيشتري مو المديح

ونشق الرمح شقا[3]

وترجمتها:

يا فجرَ اليومِ، هذا اليومَ الجميلَ

يوم العنصره حقا

سألبَسُ مدبجي

ونشق الرمج شقا[4]

ويلاحظ بعض الباحثين أن الخرجة الأعجمية تنظم بتلقائية، ويتسم أسلوبها بالسهولة والليونة[5].

وينبه الدكتور **مصطفى عوض الكريم** إلى أن الوشاحين المشارقة كانوا يجهلون هذه اللغة التي تنظم بها الخرجات الأعجمية في الأندلس، ولذلك لم يجعلوا خرجاتهم أعجمية، ولم يستعيروا خرجات غيرهم أيضا[6].

---

[1] – المصدر السابق، ص43.

* نفطي: نسبة إلى النفط، أي محرق ، ينظر : دار الطراز، ص191.

** زطي: نسبة إلى الزط وهم جيل من الهند، ينظر: المصدر نفسه، ن ص.

[2] – ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر الملوك والطوائف، أواخر القرن الخامس للهجرة، الحادي عشر للميلاد، ج4، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1997م، ص435.

[3] – محمد زكريا عناني: نشأة الموشحات الأندلسية، ص71.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

[5] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص327.

[6] – ينظر: مصطفى عوض الكريم ، الموشحات والأزجال، ص17.

المبحث الثالث: المعجم اللغوي للموشح:

أجد **لابن سناء الملك** في "**دار الطراز**" ما يعد من قبيل التنظير للغة الموشح. كحديثه عن الخرجة، وموقفه من التزنيم، وغير ذلك.

وللمحدثين كالدكتور **إحسان عباس** و **مصطفى عوض الكريم** جملة ملاحظات ذات قيمة في هذا المجال.

وقد إعتمدت على تلك الأقوال وغيرها لبيان طبيعة تلك اللغة، وتحديد الشروط التي يلتزمها كل وشاح في تعامله مع اللغة، المادة الأولى والأداة الأساسية للعمل الأدبي. وفي مايلي خلاصة لما إنتهيت إليه في هذا الموضوع.

أ.جسم الموشح:

ينظم جسم الموشح، المركب من الأقفال والأدوار، بلغة فصحى وبألفاظ واضحة وسهلة، بحكم الحاجة الغنائية التي تقتضي إنتقاء كلمات بسيطة ومألوفة. ولا يجيز الوشاحون استعمال العامية بتاتا، وإلا إعتبر ذلك خروج عن القانون العام للتوشيح، وهذا الخروج يسمى "**التزنيم**"*، وقد عرف به الموشح الذي نظمه الأديب المغربي **ابن عزلة** الذي سماه **ابن سناء الملك** "**بالعروس**" وقد رفض التمثيل بهذا الموشح بسبب ما حواه من لغة عامية، وعبر عن ذلك بقوله:" **الموشح المعروف بالعروس، وهو موشح ملحون واللحن لا يجوز استعماله في شيء من ألفاظ الموشح إلا في الخرجة خاصة ولهذا لم نورد مثاله**"[1].

وقد تحدث الدكتور **مصطفى عوض الكريم** عن لغة الموشحات الأولى وقال أنها تميزت بالبساطة، لكن الوشاحين المتأخرين أكثروا من إستخدام الألفاظ والتراكيب الكلاسيكية[2]. وقد أشار الدكتور **إحسان عباس** إلى أن لغة الموشح جاءت بملامح لغة شعر القريض[3].

وكان إختيار الوشاحين مقصورا على كل ما هو سهل، كما حبذوا الإبتعاد عن كل وحشي نافر، غير أن بعض الدارسين اتخذوا من هذه السهولة منطلقا يحكمون به على لغة الموشح بالركاكة والضعف. منهم **جودت الركابي** الذي علق على موشحة **ابن سهيل** " **هل**

---

[1] – ابن سناء الملك: دار الطراز، ص35.

* : التزنيم: الزنيم: هو الدعي وهو الملحق بقوم، ينظر: المعجم الوسيط، مادة زنم.

[2] – مصطفى عوض الكريم: الموشحات والأزجال، ص15.

[3] – ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، ص245.

درى ظبي الحمى"، قائلا:" لغة الموشحات يغلب عليها الضعف والركاكة. وهي في لينها وحريتها وإئتلافها مع روح العامة، قادت اللغة الشعرية إلى الركاكة، وأساءت هذه الناحية إلى اللغة العربية"[1].

ويؤكد الدكتور **مصطفى عوض الكريم** أن السهولة التي طبعت لغة الموشح خصيصة وميزة، وليست عيبا، ويشير إلى أن الوشاح كلما تحرى التصنع وإثبات المقدرة، زاد نصيبه من التكلف، وإبتعد بذلك عن العفوية والتلقائية اللتين تمثلان جمال الموشح ورونقه[2].

ويلاحظ على الموشحات الأندلسية إستعمالها لألفاظ قليلة الشهرة في المشرق نحو: **أكحل** بمعنى **أسمر**، و**الربض** بمعنى **الضاحية أو ظاهر المدينة**. لكن المؤكد أن الوشاحين لم يستخدموا العامية في جسم الموشح، بل حافظوا على الإعراب[3].

ب.الخرجة: ولقد تحدثنا عنها باستفاضة في أجزاء الموشح.

ج.طبيعة التصوير:

لا يمكن لأي عمل أدبي أن يحقق وظيفته الفنية والجمالية دون عنصر التصوير، وإلا كان مجرد خطاب علمي يخضع للآلية دون أي حيوية شعورية. فالعمل الأدبي كان وما زال، وليد العقل والعاطفة. لذلك إتسع الحديث عن الصورة الأدبية قديما وحديثا.

ويرى **عبد القاهر الجرجاني:" أن الكلام، كما هو شريف في جوهره، كالذهب الإبريز، الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع قدره"[4].**

وإن كان للصورة الأدبية هذه الأهمية، فإن الدكتور **جابر عصفور** يوضح أن نجاح الصورة أو فشلها مرتبط بتكامله مع العناصر الأخرى المكونة للعمل الأدبي، لأنها وسيلة إدراك المعاني الجديدة. وهي لا تغير ذاتية المعاني، لكنها تحور طريقة تقديمها، بحيث

---

[1] – جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ص306.نقلا عن: يوسف عيد، التوشيح في الموشحات الأندلسية، باب جديد في أوزان الموشح ونغماته، دار الفكر اللبنانية للطباعة والنشر، لبنان،ط1، 1993م، ص18، 19.

[2] – ينظر: مصطفى عوض الكريم، الموشحات والأزجال، ص15.

[3] – ينظر: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي،ج4، ص(437، 438).

[4] – عبد القاهر الجرجاني: أساس البلاغة، دار المعارف، لبنان، ط2، (د،ت)، ص19.

تتخلص تجارب الأديب وتتسرب ضمن نفق التصوير الذي بدونه يفقد العمل الأدبي الكثير من مقوماته[1].

إن وظائف الصورة الأدبية تتنوع بين شرح المعنى وتوضيحه، بحيث تتخذ المبالغة في التحسين والتقبيح، كأداة للإقناع، فيستحيل الغائب حاضرا.

ويظهر هذا خاصة في الأسلوب القرآني الذي يهدف إلى الترغيب أو الترهيب. وهذه الوظائف مجتمعة قام علم البيان على إرساء قواعدها بما يحويه من تشبيهات وإستعارات وكنايات تساعد الحواس على تشكيل صورة ذات أبعاد فنية[2].

إذا كانت الموشحات جزءا من الأدب، فإن طبيعة التصوير في الموشح إتخذت ملامح خاصة يمكن إستكشافها على النحو الآتي:

لم يألف الوشاحون الغوص في عمق المعاني وإستخراج الدرر الكامنة، بل ركبوا السهولة واللين. وهذا ما زاد الجمال اللغوي أبهة وساعد على ذلك روعة التشبيهات، ورنة القافية وجرس الألفاظ.

ويرى الدكتور **يوسف عيد** أن:" **الموشحات التي وضفت أصلا للغناء، هي بأساليبها مبتدعة غير منقولة ،ألبسها الوشاحون من نسج أخيلتهم، وحبك صناعتهم أثوابا خاصة بها، وعمدوا إلى جعلها موافقة للفن الغنائي الذي يحس أن يكون سهلا بعيدا عن التعقيد والغموض**"[3].

وقد تحرى الوشاحون الإبتكار في الصورة الفنية، واعتنوا بذلك، فكانت الأخيلة المستغربة، حيث تضرب الدهشة بظلالها عند الإستماع إلى نظم وشاح **كابن سهل** فأرى تعدد الصورة المنبثقة من صورة كبرى رسمها[4] في قوله:

هَلْ درى ظَبِّى الحِمَى أنْ قدْ حَمَى　　قلبَ صَبَ حُلَهُ عَنْ مكنسِ

فهو في جرٍ وخفقٍ مثلها　　لعبتْ ريحُ الصَّبا بالقبسِ[5]

---

[1] – ينظر: جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصـــر، (د،ط)، 1974م، ص (462–492).

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] – يوسف عيد: التوشيح في الموشحات الأندلسية، باب جديد في أوزان الموشح ونغماته، دار الفكـــر اللبنانيـــة للطباعـــة، لبنان،ط1، 1993م، ص19.

[4] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص133.

[5] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص182.

فهو يشبه خفقات القلب وإضطراب دقاته، لأمر حل به، بنور القبس الذي تتلاعب به الرياح، فتظهره مرة وتخفيه مرة أخرى.

وقد وفق **ابن سهل** في تحديد ظروف تشبيهه بإعطائه بعدا حقيقيا ومؤثرا[1].

وتزداد عملية التصوير تبلورا عند **ابن سهل** عندما يقول:

وإذا أشكوهُ وجْدِي بِسَمَا كالرُبَى بالعارضِ المُنْبَجِسِ

إذ يقيمُ القِطْرُ فيها مأتمَا وهِي، من بهجتهَا، في عُرْسِ[2]

فأنا أجد **ابن سهل** يعدد الجزئيات، ويقابل بين المتناقضات، من بكاء وحزن بالإبتسامة والفرح. وهو يصف حاله السيء، ومحبوبه في سلوة لا يعيره إنتباها. وأرى **ابن سهل** قد جعل الطبيعة مرتعا لصوره وسبيلا لإنتقاء معانيه. وهذا حال جل الوشاحين الذين أثرت فيهم طبيعة الأندلس، فجعلوه مصدرا لصورهم وأخيلتهم[3].

ويرى الدكتور **فوزي سعد** أن التشبيه أكثر الصور البيانية إستخداما عند الوشاحين، خاصة في أخذ صور حية وربطها بصور الأحوال والنفوس. وغالبا ما يرى حشد كبير لهذه التشبيهات في موشحة واحدة[4].

كقول **ابن حنون**:

كالغصنِ النظيرِ في قوامِ كالبدرِ المُنِيرِ في الكمالِ

يُرَوِعُكَ، وهو ذو إرتياعِ كالليثِ الهَصُورِ، كالغزالِ[5]

عمد الوشاح إلى السهولة في التركيب من أجل تقريب المعنى وتوضيحه، فبما أننا نخاطب طبقة معينة فلابد للوشاح أن يستخدم الصورة التي توافق تلك البيئة أو الطبقة المخاطبة[6].كقول **إبن شرف** الذي رسم محبوبته كمهر يأبى القيد وينشد الحرية:

ظلّتْ على هجري تباحْ خُلْدَ الجنانِ

كالمهر يعشق المراح تحت العنانِ

---

[1] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص183.
[2] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص183.
[3]– ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص134.
[4] – ينظر: المرجع السابق، ص135.
[5] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص156.
[6] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص135.

وقد عمل الوشاحون على تطبيع الصور القبيحة وإستخدامها في أغراض فنية كصور الحروب، التي أصبحت ميدانا للتغزل، حيث توصف الحبيبة بأوصاف المقاتل العنيد، إذا أدمت القلوب بمقتليها[1].كقول **إبن المربي:**

فكم لها من قتيلٍ بسحرِ أجفانْ

ومُثْخن من جراح رهينِ أحزانِ[2]

ويرى الدكتور **يوسف عيد** أن الصورة في الموشحات منقطعة لا تؤدي وظيفة جمع الأفكار، ولا تسمو إلى غرض مثالي، لكن بطريقة التشبيه ورنة القافية ساهم التصوير في تعزيز الغرض الفني[3].

أجد مثلا قول **ابن عتبة:**

على غناءِ الحمامِ والكأسِ ذاتِ ابتسامِ

والظلامُ قتيلْ والصُبْح دامي الحسامِ[4]

فقد منح **ابن عتبة** للصورة ملمحا عاما، يتكون من عدة لقطات تشاهد في لحظة متزامنة، فلا نكاد نقدم أو نؤخر حتى يتمثل لدينا المعنى نفسه:"**فالتبديل هنا لا يعد تقديما ولا تأخيرا**" لأن التقديم والتأخير يفترضان التتابع والتسلسل الزمني، وهو أمر لا يستدعيه الإلهام الشعري لدى الشاعر العربي، بل إن المشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور التي تستقل بفعل القافية[5].

وقد طبعت الصورة الأدبية في الموشح بنوع من التداخل الموضوعي الذي تميز به إختيار الوشاح للأغراض الشعرية، بحيث نجد وصف مجالس الشراب يمتزج بوصف الطبيعة وسحر جمالها في إطار الغزل.

ويؤكد الدكتور **فوزي سعد عيسى** أن الوشاحين إهتموا بالتصوير، فجمعوا بين الطرافة التي يوحيها ميل العصر، والبساطة التي توافق الغناء، وتأثروا بملامح الطبيعة، فرسموا كل ذلك بخيال واضح، ولغة عذبة ميزتها الصبغة العروضية المتنوعة[6].

---

[1] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص29.

[2] – المصدر نفسه، ص165.

[3] – ينظر: يوسف عيد، التوشيح في الموشحات الأندلسية، ص19.

[4] – السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، ص154.

[5] – ريتا عوض: البنية الصورية في الشعر الجاهلي، مجلة العربي، العدد 551، أكتوبر 2004م.

[6] – ينظر: فوزي سعد عيسى، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، ص136.

وهذا يقودني إلى القول بأن الوشاحين راعوا كثيرا الصور الأدبية حتى أصبحت عندهم غاية لا وسيلة، إذ أن الموشح فن أدبي، ومن غير المعقول أن يخلو فن أدبي إستحدث تغيرات ملموسة على مستوى الوزن والقافية، من أن يحدث مثل ذلك على مستوى التصوير، وهو المعروف بصلته بمظاهر الجمال، وحينما وجد الجمال توفر إستثمار الخيال.

ولهذا لا أبالغ إذا قررت أن الموشحة بناء صوري متعدد يعمل على جلاء الأحاسيس وتوضيح التجربة الشعورية لأي وشاح. وهكذا أثبت الموشح وبوضوح طبيعته المتميزة، التي إختلفت كثيرا عن طبيعة الفنون الأدبية الأخرى.

فأجزاؤه وطريقة بنائه دليل قاطع على هذه الطبيعة، وإذا كان بعض الدارسين قد قللوا من قيمته فإن ذلك يرجع إلى نظرتهم المقارنة، حيث جعلوا الموشح مقابلا بالشعر المقصد، فأثبتوا بذلك إبتذاله وضعفه اللغوي وكذلك التركيبي.

وكان عليهم الإلتفات إلى تلك الخصوصية التي تجعل من البحث والدراسة في الموشح، خطوات مغايرة، غير تلك المتبعة في الشعر القديم.

إن الموشح إبداع له ظروف معينة، على الباحثين أن يأخذوها بعين الاعتبار، ويرسخوها في إطارهم التنظيري والنقدي.وإن كان الموشح قد ملك من الخصائص الفنية والجمالية ما جعل عملية إنتشاره سريعة. فكان تأثيره كبيرا في الجماهير ومن بعدهم في جموع الدارسين القدامى المحدثين، على حد سواء.

الفصل الثاني: مقاربة المنهج النقدي في دراسة الشعر الملحون الموشح الأندلسي أنموذجا

المبحث الأول: مناهج دراسة الشعر الملحون.

1. الدراسة الميدانية.

2. الدراسة الفنية الشكلية.

3. الدراسة السوسيو-ثقافية.

4. الدراسة التاريخية.

المبحث الثاني: دراسة فنية لموشحة " هب لي وصلك"

1/ دراسة البنية التكوينية.

2/ دراسة اللغة الشعرية.

3/ دراسة الصورة الفنية.

4/ دراسة البنية الإيقاعية.

الفصل الثاني: مقاربة المنهج النقدي في دراسة الشعر الملحون الموشح الأندلسي أنموذجا

المبحث الأول:

مناهج دراسة الشعر الملحون

يعد الشعر الشعبي بكل أغراضه وفنونه طيف متنوع الألوان والصور إذ يحاول الشاعر من خلاله أن يبرز ملامح الحياة الإجتماعية بكل أبعادها ومضامينها،فتراه يجول بمخيلته تارة، وبنظراته الإبداعية الثاقبة تارة أخرى، وبهذا إستطاع الشاعر الشعبي أن بفنية وجمالية، ما يرى وما يحس، ويظهر ذلك من كون:"**الشعر الشعبي حدث جماعي بالجمال والتصوير والوصف الذي يتجسد يوميا بأسراره ومقاصده وخباياه في ميدان حياتنا الإجتماعية، ويبقى صداه في الروح والذاكرة، يحرك الهواجس ويؤجج المشاعر، فيجعل بذلك اللغة محتشدة باللغة الشعورية، ومثقلة بجماليات المكان تفوح بزمن تجارب الآخرين، وتحمل في طياته وهج الواقع والأبعاد النفسية**"[1].

إذا كان الشعر بكل أغراضه قابل بأن يدرس بالمناهج النقدية فالقصيدة الشعبية الملحونة بكل أغراضها هي أيضا قابلة بأن تدرس بهذه المناهج، وسأحاول تتبع ذلك من خلال إستعراضي لبعض محاولات تطبيق المناهج النقدية على القصيدة الشعبية.

1. الدراسة الميدانية:

يرتكز هذا التوجه الدراسي على جمع مواد الدراسة من الميدان، من أفواه الرواة، ويتم عادة تحديد الفترة التاريخية التي ظهر فيها الشعراء، ويسعى الباحث إلى تقديم صورة شاملة عن الحركة الشعرية التي عرفتها المنطقة المدروسة.

وقد تركزت مثل هذه الدراسات حركة شعرية مستمرة وإهتمام أهلها بالشعر وحفظه رواية وتدوينا. قام بالدراسة الميدانية أشخاص جامعيون، ينتمون للمنطقة ويعرفون لهجتها جيدا. نقدم كمثال لهذا التوجه الدراسي دراستين هما:

أ.الشعر الشعبي الجزائري في سيدي خالد **(ولاية بسكرة- الجزائر)** من 1850م إلى 1950م وعلاقته بالتراث الثقافي العربي الإسلامي، أعده أحمد لمين سنة

---

[1] - بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط2009،1م، ص38.

1983م، باللغة الفرنسية، مرفوقا بملحق ضخم إحتوى على مجموعة الأشعار المدروسة مصحوبة بترجمة حرفية وأخرى أدبية وبتسجيل كتابي مضاعف عربي ولاتيني. قام صاحب الدراسة بتبيان المعطيات الجغرافية والبشرية والإجتماعية للمنطقة المدروسة، والحياة الثقافية والأدبية بها. بعد ذلك قام بوصف المدونة، ثم قسمها وفق موضوعاتها، وسعى إلى تحليلها تحليلا **موضوعاتيا**،ثم بين طبيعتها الجمالية، قام بعد ذلك بالموازنة بتتبع تأثيرات التراث العربي الإسلامي في الشعر المدروس أما الملحق فقد تضمن نبذة عن حياة سيرة الشعراء ونماذج من إنتاجهم الشعري[1].

ب.شعراء ذوي منيع الشعبيون (تراجم ونصوص)، أعده بركة بوشيبة عبارة عن كتاب وضعه صاحبه من أجل رصد الحركة الشعرية بمنطقة العبادلة، فمهد له بتقديم عام ومجمل حول الحياة الإقتصادية والإجتماعية والثقافية لأهل المنطقة، ثم قدم نبذة تاريخية عنها مركزا بالخصوص على التاريخ الحديث. بعد ذلك قام بتقديم الشعراء واحدا واحدا. فذكر نبذة عن حياته ونماذج من شعره في أغراض مختلفة، وكان الهدف من تأليف هذا الكتاب يكمن في رغبة المؤلف في التعريف بشعراء المنطقة[2].

2. الدراسة الفنية (الشكلية):

يعتني برصد الخواص الشعرية بالوزن والإيقاع والقوافي، والبناء الشكلي للقصيدة، ومثاله دراسة قدمها الكاتب **بركة بوشيبة** الموسومة بـــ:"**الإيقاع في القصيدة الشعبية عند شعراء ذوي منيع**" غير أن أبرز نموذج لهذه الدراسة هو كتاب "**الشعر الشعبي الجزائري الملحون إيقاعه وبحوره وأشكاله**" لأحمد الطاهر، وقد قام بمسح كامل النظريات التي سبقته حول أوزان وإيقاعات وقوافي الشعر الشعبي متوقفا بصفة خاصة عند دراسات الأوروبيين، وحاول أن يقدم فرضياته الخاصة وأن يطبقها على مدونة مستمدة من شعر الغرب الجزائري ميز أحمد طاهر بين نمطين من الشعر من حيث الإيقاع والوزن والقافية.

---

[1] - ينظر: عبد الحميد بورايوا، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، (د.ط)، 2007م، ص48-49.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص49-50.

أ. **الشعر المقطعي:strophique:** وهو فيما يرى شديد الصلة بالموشحات والأزجال الأندلسية.

ب. **الشعر القائم على التناظر الوزني:isometrique:** وهو قريب جدا من شكل القصيدة العربية العمودية في الشعر العربي التقليدي[1].

3. الدراسة السوسيو ثقافية:

يعتمد هذا اللون من البحث على المعطيات السوسيو- ثقافية لكي يفسر من خلالها الظاهرة الشعرية، وخير من مثله **تسعديت ياسين** في كتابه: "**الإنتاج الشعري عند أحد شعراء منطقة القبائل الصغرى**" وهو ذو طبيعة أنثربولوجية. درس الباحث طبيعة مضامين إنتاج أحد الشعراء الشعبيين الذين عاشوا في النصف الأول من القرن العشرين. فتناول الشاعر بوصفه ناطقا بلسان الجماعة الإثنية التي ينتمي إليها وهي **(القبائل)**، وقد عبرت مضامين شعره عن الإيديولوجية المهيمنة على هذه الجماعة في الفترة التاريخية المحددة، إلى جانب ذلك عبر شعره عن إنتمائه للجماعة الفرعية داخل القبائل والمتمثلة في **(المرابطين)**، كما عبر شعره عن وصفه ينتمي للجماعة الجزائرية الخاضعة للإستعمار، وكانت أسرته قد شاركت في المقاومة المسلحة في القرن التاسع عشر، فأصبح عاملا زراعيا، بعدما كانت سلالته نملك الأراضي[2].لقد سعت الباحثة إلى إبراز مختلف هذه الإنتماءات المتجلية في المضامين الشعرين للشاعر المدروس، وتكون بذلك قد حددت أشكال تجلي الموقف الإيديولوجي من خلال الشكل الشعري.

هناك دراسة إستطاعت أن تجمع بين هذه الجهات الثلاثة بحيث تستند على العمل الميداني فتجمع المواد الشعرية، وتسجل الملاحظات حول ظروف تداولها، وتتناولها في محيطها السوسي- ثقافي وتنظر في مدن تعبيرها عن الإيديولوجيا المهيمنة، ثم تطرق إلى قضايا الشكل، وقد تقرن ذلك بمحاولة رصد التحولات التي تصيب النوع الشعري المدروس عبر التاريخ وتعالج علاقته بالنصوص الأخرى المحيطة بظروف نشأته وتطوره.

أبرز مثال على هذا النوع من الدراسات هو كتاب **مراد يلس شاوش** الذي إتخذ أحد الأصناف الشعرية الفرعية وهو **(الحوفي)**. عبارة عن مقطوعات شعرية متفاوة الطول تميل

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص50-51.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص51.

إلى القصر تؤديها النساء أثناء ممارسة بعض الألعاب. اعتمد البحث على الجمع الميداني للمادة الشعرية في مدينة تلمسان[1].

4. الدراسة التاريخية:

يتكون التاريخ من الوقائع والأحداث والحقائق التاريخية ، التي حدثت وظهرت في الماضي ومرة واحدة ولن تتكرر أبدا ، على أساس أن التاريخ يستند إلى عنصر الزمن المتجه دوما إلى الأمام ، دون تكرار أو رجوع إلى الوراء ولدراسة الوقائع والأحداث أهمية كبرى في فهم الماضي من أفكار وحقائق وأحداث. لذلك ظهرت أهمية وحتمية الدراسات التاريخية والبحوث التاريخية، التي تحاول بواسطة المنهج التاريخي أن تستعيد وتركب أحداث ووقائع الماضي في صورة حقائق تاريخية ، ولدراسة الوقائع والحوادث والظواهر التاريخية ، دراسة نقدية فإن ذلك يستدعي الإستعانة بالمنهج التاريخي مثل ما فعل الكاتب **العربي دحو** الذي بتوظيفه لهذا المنهج في كتابه:"**الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962م**" وكذلك **التلي بن الشيخ** في كتابه الموسوم بـــ:"**دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 إلى 1954م**" حيث إتخذا من القصيدة الشعبية الملحونة أداة للتعبير عن الوقائع التاريخية والسياسية التي عاشتها الجزائر في هذه الفترة.

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص52.

موشحة "هب لي وصلك" لابن بقي أنموذجا

هو **أبو بكر يحي بن أحمد بن عبد الرحمن بن بقي الطُّلَيْطليّ** ولد في **طليطلة** في أواخر القرن الخامس الهجري (الحادي عشر ميلادي) قضي معظم حياته في التطواف في أرجاء الأندلس والمغرب توفي سنة (540هـ/ 1145م) كان **إبن بقي** ناثرا وشاعرا مجيدا، ووشاحا بارعا، وشعره أكثره في المدح والشكوى والغزل[1].

عَبِثَ الشوقُ بقلبي فاشتكى أَلَمَ الوجدِ فَلَبَّتْ أدمعي

أيُّها الناسُ فؤادي شَغِفُ

وَهْوَ من بَغْيِ الهوى لاَ يُنْصَفُ

كم أُدَاريه ودمعي يَكِفُ

أيها الشاذنُ مَنْ عَلَّمكا بسهامِ اللحظِ قتْلَ السَّبُعِ؟

بَدْرُ تَمٍّ تحت ليلٍ أغْطَشِ

طَالِعٌ في غصنِ بانٍ منتشِ

أهيفُ القدِّ بخدٍّ أرقشِ

ساحر الطَّرفِ وكم ذا فتكا بِقلوبِ الأُسْد بين الأضْلُعِ

أيُّ ريمٍ رُمَتْهُ فاجتَنَبا

وانثنى يَهْتَزُ من سُكر الصِّبا

كقضيب هزه ريحُ الصَّبَا

قلتُ: هب لي يا حبيبي وَصْلَكا وأطَّرِحْ أسبابَ هجري وَدَعِ

قال: خدِّي زَهْرُهُ مُدّ فَوَّقا

جَرَّدتْ عينايا سيفاً مُرْهَفا

حذَرًا منه بأنْ لا يُقْطَفا

إنَّ مَنْ رامَ جَناهُ هَلكَا فأزِلْ عنكَ عِلاَلَ الطمَعِ

ذابَ قلبي في هوَى ظَبْيٍ عزيزْ

وجْهُهُ في الدَّجْنِ صبحٌ مُستَنِيرْ

[1] - ينظر: انطوان محسن القوال، الموشحات الأندلسية، دار الكتاب العربي، لبنان، ط3، 2003م، ص53.

وفؤادي بين كفَّيهِ أسيرْ

لم أجِدْ للصبر عنه مَسْلكا فانتصاري بإنسكاب الأدمُع[1]

شرح المفردات:

- **عَبِثَ، عَبَثاً:** لعب وعمل ما لا فائدة فيه[2].
- **شَغِفَ به وبحبِّه، شَغَفاً:** أحبه وأُولِعَ بِهِ، فهو شَغِفٌ وهي شَغِفَةٌ[3].
- **بَغْي:** جور، طغيان، ظلم، إجحاف[4].
- **الشاذنُ:** اسم فاعل، وهو ولد الظبة[5].
- **لَحِظَ، لَحظاً:** فلانا نظر إليه بمؤخرة عينيه من يمين ويسار[6].
- **ريمٍ:** ظبي خالص البياض[7].
- **الصَبَّا:** مصدر "وريح" من مطلع الثريا[8].
- **العزيرْ:** الشاب ما لا تجربة له، وهنا تعني الصغير[9].
- **دُجْنة:** ج. دُجَن و دُجُنات: ظُلْمة، دُجْنة الليلِ، دُجُناتُ، ظُلُماتْ[10].

---

[1] – المرجع السابق: ص ن.

[2] – ينظر: إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة، تركيا، مادة: العَبْدُ، (د.ط)، (د.ت)، ص 579.

[3] – المصدر نفسه، مادة :شعا، ص 486.

[4] – ينظر: أنطوان نعمة، عصام مدور، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، ط1، 2000م، مادة: نعـم، يقرص، ص107.

[5] – ينظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان، (د.ط)، مادة: شرب، 1992م، ص457.

[6] – ينظر: المعجم الوسيط، مادة: لجن– لحظ، ص1273.

[7] – ينظر: المصدر نفسه، مادة: ربل، دربي، ص603.

[8] – ينظر: محيط المحيط، مادة: صبن، ص 498.

[9] – ينظر: المعجم الوسيط، مادة: عرزت، ص649.

[10] –ينظر: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مادة: دجر، دجو، ص466.

البنية التكوينية لموشحة " هب لي وصلك"

1/ المطلع:

وهو في موشحة **ابن بقي** مثال للشكل البسيط الذي إنقسم فيه المطلع إلى شطرين (أ.ب)، وهو موشح تام حيث بدئ بمطلع يقول فيه:

(أ) عَبثَ الشوقُ بقلبي فاشتكى ألَمَ الوجدِ فَلَبَّتْ أدمعي (ب)

2/ الدور:

هو مجموع الأجزاء التي تلي المطلع في الموشح التام كما هو الحال في موشحة "**هب لي وصلك**" وعددها ثلاثة وتتكرر بنفس العدد إلى نهاية الموشحة، وتتكون هذه الموشحة من خمسة أدوار وهي موضحة كالتالي:

الدور الأول:

أيُّها الناسُ فؤادي شَغِفُ

وَهْوَ من بَغْي الهوى لاَ يُنْصَفُ

كم أدَاريه ودمعي يَكِفُ

الدور الثاني:

بَدْرُ تَمٍّ تحت ليلٍ أغْطَشِ

طَالِعٌ في غصنِ بانٍ منتشِ

أهيفُ القدِّ بخدٍّ أرقشِ

الدور الثالث:

أيٌّ ريمٍ رُمتُهُ فاجتَنَبا

وانثنى يَهْتَزُ من سُكر الصِّبا

كقضيب هزه ريحُ الصَّبَا

الدور الرابع:

قال: خدِّي زَهْرُهُ مُدّ فوَّقَا

جَرَّدتْ عينايا سيفاً مُرْهَفا

حذَرًا منه بأنْ لا يُقْطَفا

الدور الخامس:

ذابَ قلبي في هوَى ظَبْيٍ عزيرْ

وجْهُهُ في الدَّجْنِ صبحٌ مُستَنِيرْ

وفؤادي بين كفَّيهِ أسيرْ

3/ السمط:

كل شطر من أشطر الدور يسمى سمطا ومثاله:

أيُّها الناسُ فؤادي شَغِفُ (سمط)

وَهْوَ من بَغْيِ الهوى لاَ يُنْصَفُ (سمط)

كم أُدَاريه ودمعي يَكِفُ (سمط)

4/ القفل:

وهو أول ما يبتدئ به الموشح التام، وفي هذا الموشح يتكون من جزئين، ويتكرر ستة مرات:

القفل الأول:

عَبِثَ الشوقُ بقلبي فاشتكى   أَلَمَ الوجدِ فَلَبَّتْ أدمعي

القفل الثاني:

أيها الشاذنُ مَنْ عَلَّمكا   بسهامِ اللحظِ قَتْلَ السَّبُعِ؟

القفل الثالث:

ساحر الطَّرفِ وكم ذا فتكا   بِقلوبِ الأُسْد بين الأَضْلُعِ

القفل الرابع:

قلتُ: هب لي يا حبيبي وَصْلَكا   وأطَّرْح أسبابَ هجري وَدَعِ

القفل الخامس:

إنَّ مَنْ رامَ جَناهُ هَلَكَا   فأزِلْ عنكَ عِلاَلَ الطمَعِ

القفل السادس:

لم أجِدْ للصبر عنه مَسْلَكا   فانتصاري بإنسكاب الأدمُعِ

5/ البيت:

يشكل الدور مع القفل الذي يليه بيتا وهذا حسب رأي **مصطفى عوض الكريم** ومثاله في موشحة " **هب لي وصلك**":

بَدْرُ تَمٍّ تحت ليلِ أغْطَش }
طَالِعٌ في غصنِ بانٍ منتشِ } ⇐ **الدور** } **البيت**
أهيفُ القدِّ بخدٍّ أرقشِ ⇐ **القفل**

ساحر الطَّرفِ وكم ذا فَتكا بِقلوبِ الأُسْد بين الأضْلُعِ

6/ الغصن:

كل جزء من الأقفل ومنها المطلع والخرجة يسمى غصنا ومثاله:

عَبثَ الشوقُ بقلبي فاشتكى أَلَمَ الوجدِ فَلَبَّتْ أدمعي (مطلع)

غصن غصن

أيها الشاذنُ مَنْ عَلَّمكا بسهامِ اللحظِ قتْلَ السَّبُعِ؟ (قفل)

غصن غصن

لم أجِدْ للصبر عنه مَسْلكا فانتصاري بإنسكاب الأدمُعِ (خرجة)

غصن غصن

7/ الخرجة:

وهي فصيحة وذلك في قوله:

لم أجِدْ للصبر عنه مَسْلكا فانتصاري بإنسكاب الأدمُعِ

واعتمدت على هذا التحليل قمت بوضع رسم توضيحي للبنية التكوينية للموشح.

رسم توضحي لبنية موشحة " ابن بقي" " هب لي وصلك" التكوينية

غصن

غصن

مطلع

بيت

دور

قفل

بيت

دور

قفل

بيت

دور

قفل

بيت

دور

قفل

دور

خرجة

2/ دراسة اللغة الشعرية:

المقصود بالتوقف عند اللغة هي محاولة إلقاء نظرة على الخصائص العامة للألفاظ الأساسية التي يعتمد عليها **ابن بقي** في موشحته "**هب لي وصلك**" ومدى قدرته على نقل مراده والإفصاح عن غايته، فالشاعر الأصيل هو:"**ما كانت ألفاظه تنضج بالقيم، فتتقطر ألفاظه بالموسيقى، والمعنى، والذاكرة، والبساطة، والزخرفة والصورة، والفكرة، القوة الدرامية والتركيز الغنائي، والعبارة الصريحة، والكناية واللون، والضوء والقوة**"[1].

ونظرا لأهمية هذا العنصر، سأحاول تتبعه في الموشحة الأنموذج وأرى من خلال هذه الدراسة قدرته على التصرف في اللغة الفصحى. إن الدارس للقصيدة يجد ما تحويه هذه الأخيرة من قيم جمالية وفنية رائعة مستمدة من مادته اللغوية بطاقته التعبيرية والإيحائية من البيئة الأندلسية.

من خلال استظهاري للألفاظ المستعملة في موشحته هذه، والتي قالها في وصف محبوبته، ومدى شوقه وحنينه لها وحزنه على فراقها ويظهر ذلك جليا في قوله:" **عبث الشوق بقلبي فاشتكى**"،" **أيها الناس فؤادي شغف**"،" **كم أداريه ودمعي يكف**" حيث يصور لي الشاعر شوقه لمحبوبته في لغة شعرية رائعة.

أما كلمات الموشحة من حيث مؤداها اللغوي فإنني أقول أولا أن اللفظ والمعنى شريكان، وعليه فإنني أرى بأن كلمات النص كلها مؤدية للمعنى الذي وضعت من أجله، فالشاعر مثلا عندما أراد أن يعبر عن شوقه وحنينه وحزنه لفراق وإبتعاد محبوبته إستخدم كلمات موحية على هذا الموقف، ويظهر ذلك في قوله: (**الشوق، إشتكى، ألم شغف**)، وعندما أراد التغني بجمال محبوبته والدعوة إلى وصلها إستخدم ألفاظ معبرة على هذا الموقف كقوله: (**بدر، أرقش، منتش، ساحر ، ريم، وصلك**)، وعندما أراد أن يصور معاناته وحزنه لجفاء وإبتعاد حبيبته عنه إستخدم ألفاظ: (**ذاب، الصبر، الأدمع**).

أما إذا تحدثت عن عبارات الموشحة، فإنني أقول أن **ابن بقي** كانت عباراته هي أيضا تساير الموضوع المقصود، وقد زادت من تصوير حالته وتقريب الصورة إلى المتلقي وذلك في شكل أو قالب لغوي رائع فعبارة:" **ذاب قلبي في هوى ظبي عزير**" توحي بالمعاناة والحزن لإبتعاد الحبيبة، وعبارتي :"**هب لي يا حبيبي وصلك**"،" **وأطرح أسباب هجري ودع**"

---

[1] - إليزابيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منينة، لبنان، 1961م، ص61.

دعوة إلى نسيان ما فات والعودة إلى الحبيبة، وعبارة: "**لم أجد للصبر عندي مسلكا**" توحي بعدم قدرة الشاعر على فراق محبوبته، وعندما أراد الشاعر أن يتحدث عن جمال محبوبته إستخدم عبارة: "**خدي زهره مذ فوفا**".

أما الجانب الأسلوبي للموشحة وجدته مزيج بين الخبري والإنشائي لأنه الأنسب للوصف.

فمن الأساليب الخبرية قوله: "**وهو من بغي الهوى لا ينصف**" أسلوب خبري الغرض منه التحسر، وقوله:" **كم أداريه ودمعي يكف**" أسلوب خبري غرضه الإستعطاف، وكذلك قوله :" **كقضيب هزه ريح الصبا**" أسلوب خبري الغرض منه الوصف.

أما الأساليب الإنشائية فهي:

- **النداء** في قوله:" **أيها الناس فؤادي شغف**" نداء الغرض منه التحسر، وقوله:"**يا حبيبي**"،"**أيها الشاذن**" نداء الغرض منه التعظيم.
- **الإستفهام** في قوله :" **من علمك**" أسلوب إستفهام أداته **من** للتعجب، وقوله :"**أي ريم رمته؟**" إستفهام غرضه الإعجاب والتعجب.
- **الأمر** في قوله:" **هب لي**" أسلوب أمر الغرض منه الإلتماس، وقوله:" **فأزل عنك علال الطمع**" أسلوب أمر غرضه النصح والإرشاد.

3/ دراسة الصورة الفنية:

لا شك في أن الخيال يقوم بالدور الرئيسي في بناء الصورة الشعرية ووسيلتها التي عن طريقها يتم إستحضار المدركات السابقة بعد أن غابت عن متناول الحس، كما يتم من خلالها التوحيد بين العناصر المتباعدة في علاقات متكاملة لهذا السبب أعرج عليه لمعرفة وظيفته وأهميته في خلقها.

ويقوم الخيال وفق التصور القديم على مقومين أساسيين هما: **العقلانية والحسية،** أما المقوم الأول فيتعلق بالعقلانية الذي يتحكم في المخيلة ويوجهها وقت تكوين الصورة الشعرية حتى يحميها من مغبة الزلل والإنحراف، أما الثاني فيتعلق بأشكال وصور المدركات المحفوظة في الذاكرة بعد غيابها عن مجال الإدراك المباشر[1].

---

[1] - ينظر: جابر أحمد عصفور، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص85.

كثيرون ممن حاولوا الوقوف عند أهمية الخيال من بينهم: **ووردز ورث** الذي يرى بأنه :" **تلك القدرة الكميائية التي تمزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الإختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما**"[1].

ولقد لاحظت من خلال دراستي لموشحة **ابن بقي** أن الخيال أحدث فعلا تآلفا بين الأجزاء المختلفة وحتى المتضادة، وتفاعلا فيما بينها فشكلت لي في النهاية ذلك الكل المتكامل **هب لي وصلك.**

كما أجد من النقاد الذين تعرضوا للخيال بالبحث والدراسة **جابر عصفور** فهو يعد من الذين اهتموا بمفهوم الخيال وعلاقته بالصورة وهو يقول عنه:" **القدرة على تكوين صورة ذهنية للأشياء غابت عن متناول الحس ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الإستعادة الآتية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الإنسجام والوحدة**"[2].

إذا فالخيال طاقة خلاقة تنطلق من الواقع المحسوس لإنشاء صورة ذهنية بعد غياب الأشياء عن حقل الإدراك الحسي والصورة وثيقة الصلة بالخيال فهذا الأخير هو الذي يعمل على التأليف بين الأجزاء المختلفة التي تكونها.

وبعد هذه الإطلالة السريعة حول الصورة بصفة عامة سأحاول في هذا الجزء من البحث تتبعها في الموشحة "**هب لي وصلك**" لتقصي تجلياتها، ومعرفة الوسائل المستخدمة في تشكيلها، والإحاطة بكيفية توظيفه لها في هذا المجال فكما ذكرت سابقا أن الخيال بتفاعله أحدث وأوجد لي هذا الكل المتناسق رغم أن ما هو متوفر بين يديا موشحة واحدة كنت أتمنى الحصول على الأقل على مجموعة من الموشحات حتى تكون الدراسة وافية.

ودراستي لهذه اللوحة الفنية من ناحية البيان ستكون أول وقفة فيها عند الإستعارة، هذا الوجه البياني الذي يعد من أهم الأوجه البلاغية وهذا لعلاقته الوطيدة بالصورة الشعرية. فعلى حد قول **عبد القاهر الجرجاني** وتعريفه لها:" **وأعلم ان الإستعارة في الجملة أن تكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه إختص به**

---

[1] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، (د.ط)، 2001م، ص389.
[2] - جابر أحمد عصفور: في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص13.

حين وضع، ثم يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هنا كالعارية"[1].

فالإستعارة إذا ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة، أي أستعمل في غير ما وضع له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي الذي وضع اللفظ من أجله، وإن العلاقة بين المعير والمستعير ضرورية يجب أن تكون وهذا لا يقع إلا بين طرفين متعارفين، ويوضح **إبن الأثير** هذه العلاقة في قوله:" **المشاركة بين اللفظين في نقل المعنى – في الإستعارة – من أحدهما إلى الآخر، كالمعرفة بين الشخصين في نقل لشيء مستعار من أحدهما إلى الآخر**"[2].

وهنا من خلال تعرضي لها في هذه القراءة للموشحة سأحاول أن أوضح عناصرها الأساسية التي تتألف منها وهذا من خلال إستخراجها وتحليلها فالملاحظ مبدئيا أن أكثر الصور البارزة هي الإستعارة ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كون الإستعارة أقرب إلى إستعاب حالته النفسية والتعبير عنها في كلام موجز، فقد تفطن النقاد القدماء لأهميتها البلاغية، ووظيفتها في إيصال المعنى، فأجد **أبو هلال العسكري** يقول بأن الغرض منها هو:" **إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه مع قليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه**"[3].

فعن طريقها يتم الإفصاح عن المعنى المنشود وتوضيحه والنفاذ إلى أعماق السامع والتأثير فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ ومن ذلك قوله:" **أيها الشاذن**" إستعارة تصريحية حيث شبه محبوبته بالظبية الصغيرة تعبيرا عن جمالها وحذف المشبه، وقوله :" **قتل السبع**" إستعارة تصريحية حيث شبه نفسه بالسبع في القوة والشجاعة وحذف المشبه، وقوله:" **بدر تم**" إستعارة تصريحية شبه الحبيبة بالبدر المنير في الليلة المظلمة وحذف المشبه، وقوله :" **أي ريم**" إستعارة تصريحية حيث شبه محبوبته بالريم **(الظبية كثيرة البياض)** في الخفة والرشاقة

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص22.

[2] – إبن الأثير: المثل السائر في أدب الكتابة والشعر، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، (د.ط)، 1939م، ص360.

[3] - أبي هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989م، ص295.

وحذف المشبه، وقوله:" **جردت عيناي سيفا**" إستعارة تصريحية حيث شبه النظرات في قوة سحرها بالسيف البطار وهو المشبه وحذف المشبه به.

هنا تتضح لي فائدة الإستعارة الفنية:" **تعمل على بيان الفكرة وتوضيحها، لأنها تبرز البيان في صورة مستجدة، ولها في كل موضع معنى، وهي تعطي الكثير من المعاني، بالقليل من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواع الثمر**"[1].

وكذلك قوله:" **عبث الشوق**" حيث شبه الشوق وهو المشبه بإنسان يحاول العبث بقلبه حذف هذا الأخير وترك شيئا من لوازمه وهو العبث على سبيل الإستعارة المكنية، وقوله: " **فلبت أدمعي**" إستعارة مكنية شبه الأدمع بإنسان يلبي، وقوله أيضا:" **غصن بان منتش**" إستعارة تصريحية شبه رشاقة محبوبته بالغصن البان وهو الغصن اللين الذي يتمايل، وكذلك نجد فيها إستعارة تصريحية إذ شبه الغصن البان بإنسان مسرور، والفائدة من هذه الإستعارات التشخيص.

إن الوجه البياني الثاني الذي أقف عنده هو الكناية وهي عبارة عن ذلك التعبير الذي يتخذ شكل الصورة الكنائية وهو بحد ذاته تعبير بليغ وأجمل من التعبير المباشر، وإن شكل الجملة التي تتخذ الكناية في التعبير تجعل المعنى الثاني **(المكنى عنه)** مختفيا وراء صورة لا نصل إليها إلا من خلالها وتحتفظ الكناية، بالإضافة إلى الأوجه البلاغية الأخرى، بقيمة خاصة نظرا لما تتمتع به من خصوصيات مميزة.

فالكناية لفظ أطلق وأريد به لزم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، وسيتضح معناه أكثر حين أتعرض لواحدة منها بالتحليل، فالكناية مثلا عند **قدامة بن جعفر** (المتوفى عام 337هـ**)** هو لا يتحدث عنها بمصطلح الكناية ولكن يذكرها تحت عنوان **(اللحن)** في كتابه "**نقد الشعر**" واللحن عنده هو :" **التعريف بالشيء من غير تصريح، أو الكناية عنه بغيره، ويميز بينها وبين ما سماه بالإرداف: الذي هو أحد طرفي الكناية، ويرى أنه غيرها، إذ هو عنده: أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال**

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص33.

على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على المعنى هو ردف له وتابع له، فإذا دل على ذلك التابع أبان المتبوع"[1].

أما التبلور الحقيقي لمفهوم الكناية كان يبدوا أكثر وضوحا مع شيخ علماء البلاغة وعميدهم **عبد القاهر الجرجاني** الذي ذهب إلى أن الكناية هي:" **أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه...فهم يرون في هذا كله...معنى لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يرادفه في الوجود"**[2].

ومن ذلك قوله:" **دمعي يكف**" وهي كناية عن شدة حزنه ومعاناته وقوله أيضا:" **ساحر الطرف**"، كناية عن جمال المحبوبة وتأثيرها عليه، "**إن من رام جناه هلكا**" كناية عن عذاب من يقع في حبها، وقوله:" **ذاب قلبي**" كناية عن حزنه ومعاناته.

أما الوجه البياني الثالث الذي سأقف عنده هو التشبيه وقد عرفه **أحمد الهاشمي** بقوله:" **أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى، وهو في اللغة التمثيل"**[3].

ويعرفه علماء البيان: "**الدلالة على مشاركة الآخر في معنى**"[4]،فلننظر مثلا إلى قوله :"**كقضيب هزه ريح الصبا**" تشبيه تمثيلي حيث شبه الحبيبة في تمايلها طربا بالغصن الذي يتمايل ويهتز من ريح الصبا، وقوله أيضا:" **وجهه في الدجن مستنير**" تشبيه بليغ شبه إشراق وجه الحبيبة بالصبح المضيء، وقوله:" **فؤادي بين كفيه أسير**" تشبيه حيث شبه قلبه المعلق بالمحبوبة بالأسير ويدل على الحزن والأسى.

ومن هذا كله يدفعني إلى القول أن هذا الوشاح إجتمعت عنده حصافة الفكر وسعة الخيال، فأتت صوره الشعرية متنوعة، بشتى الأشكال والألوان الأدبية، مما يدل –وبحق– على تمكنه من صناعة الشعر والإبداع فيه بفنية.

---

[1] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1978م، ص157.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة للطباعة، لبنان،ن ط2، 1981م، ص52.

[3] – أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، لبنان، ط6، (د.ت)، ص200.

[4] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003م، ص114.

4/ دراسة البنية الإيقاعية:

تعد الموسيقى ركنا أساسيا في الشعر وهي ذات وظيفة بنائية وإيحائية لا يمكن الإستغناء عنها، بل وتعد معيارا يتميز به الشعر عن باقي فنون القول " **لأننا حين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقي يعد في مقدمة البنى التي تتكون منها القصيدة عند العرب، ويرى النقاد أن البناء الموسيقي يتقدم عن البناء بالصورة،لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي تخرج عن دائرة الشعر، فالبناء الموسيقي للقصيدة لا يعد تعسفا، ولا تحجرا، بل هو أقرب إلى خصائص الشعر العربي، ويعد ظاهرة حضارية إنطلاقا من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية التي تقدم التجريد على التجسيد**"[1].

ونظرا لأهمية هذا العنصر إهتم به النقاد القدماء وإعتبروه عماد الشعر، فهذا **قدامة بن جعفر** يعرف الشعر فيقول عنه:" **قول موزون مقفى يدل على معنى**"[2].

وهذا **ابن رشيق القيرواني** يركز على الوزن فيقول:" **الوزن أعظم أركان حد الشعر، أولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة**"[3].

وقد إنتهوا إلى وجود علاقة بين الوزن والمعنى مثلما ألمحه في نصيحة **أبي هلال العسكري** للشاعر المبتدئ حين قال:" **فإذا أردت أن تعمل شعرا، فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وإختارها قلبك، وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يتحملها ... فمن المعاني ما يتمكن نظمه في قافية ولا يتمكن منه في أخرى... أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك**"[4].

ومن بعده جاء **حازم القرطاجني** يقرر مباشرة ويربط بين الأوزان الشعرية الأغراض والمعاني فيجعل لكل غرض وزن يلائمه، وفي ذلك يقول :" **ولما كانت أغراض الشعر شتى وما كان يقصد به الجد والرزانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخم، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية**

---

[1] – عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، مصر،ط 3، 1993م، ص18.

[2] – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص64.

[3] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر في آدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2001م، ص15.

[4] – أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، ص 157.

الرزينة في موضع قصدا هزليا أو إستخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسب من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل قصد"[1].

والموسيقى الشعرية خارجية وداخلية ،فالأولى أن تخضع لمعيار وزن وقافية، والثانية يحكمها **"الإيقاع الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة ثم المؤتلف الذي تصدره الكلمات في إجتماعها في البيت كله ثم في تتباعها في البيت وبعد البيت في كل قصيدة أو قسم في كل قصيدة"**[2].

ومن هنا سأحاول إكتشاف مدى توفيق الموسيقى الشعرية في التعبير عن حالة الشاعر النفسية فسنرى البنية الإيقاعية للأبيات:

عَبثَ الشوقُ بقلبي فاشتكى   ألَمَ الوجدِ فلَبَّتْ أدمعي

عَبثَ لْشَوْقُ بِقَلْبِيْ فَشْتَكَىْ   ألَمَ لْوَجْدِ فَلَبْبَتْ أدْمُعِيْ

/ / /0/0 /0/0/// /0//0/ /0/0/// /0/0/ /0/0// /0//0

فعلاتن   فعلاتن فاعلن   فعلاتن فعلاتن فاعلن

بَدْرُ تَمٍّ تحت ليلٍ أغْطَش

بَدْرُ تَمْمَنْ تَحْتَ لَيْلِنْ أغْطَشِيْ

/0/ /0/0/ /0/ /0/0/ 0//0/

فاعلاتن   فاعلن مستفعلن

طَالِعٌ في غصنِ بانٍ منتش

طَاْلِعُنْ فِيْ غُصْنِ بَاْنِنْ مُنْتَشِيْ

/0//0 /0/ /0/ /0 /0/ 0//0

فاعلن مستفعلن   مستفعلن

---

[1] – حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار المعارف، لبنان، ط2، 1981م، ص266.
[2] – محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت) ص39.

أهيفُ القدِّ بخدٍّ أرقشِ

أهْيَفَ لْقَدْدِ بِخَدْدْنْ أرْقشِيْ

0//0/ 0/0///0/0 //0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

ومن خلال تحليلي لمجموعة من الأبيات إستنتجت أن الموشحة لا تخضع لبحر معين وذلك من خلال إختلاف التفعيلات من شطر لشطر.

خاتمة:

لقد كان ما تقدم في طيات هذه المذكرة، رحلة في رحـــاب الشـــعر الشـــعبي عامـــة والموشح الأندلسي خاصة، كما أبرز ملامحه بعض الدارسين، وقد مكنتني هذه الرحلة مـــن الوقوف على محطات عدّة، أجملها في النقاط التالية:

- ❖ أن الشعر الشعبي الملحون ينظم باللغة العامية قصد الغناء، وهـــو لا يلتـــزم بقواعـــد الإعراب.
- ❖ أن الشعر الشعبي الملحون له أنواع عدة منها الموشح.
- ❖ تميزت طبيعة الموشح بخصوصية كبيرة ظهرت في الطبيعة العروضية، حيث تفـــنن الوشاحون فطرقوا البحور الشعرية، فجددوا في القوافي ونوعوا فيها.
- ❖ بني الموشح على شكل خطوط متوازية فكان الدور والقفل... بدل الصدر.
- ❖ نظم الوشاحون في مختلف الأغراض الشعرية المعروفة.
- ❖ عرفت اللغة في الموشح إستعمالا خاصا، حيـــث تـــم نظـــم جســـم الموشـــح باللغـــة الفصحى، وأستخدمت العامية أحيانا في الخرجة، وتوخى الوشـــاحون الســـهولة فـــي الأسلوب إلى حد عدم مراعاة العلاقات الإعرابية في التركيب.
- ❖ أدى الموشح وظيفة أدبية، إذا إستطاع الوشاحون ملائمة الذوق العام للجمهور المتلقي.
- ❖ أدى الموشح وظيفة موسيقية، بمـــا وفـــره مـــن نصـــوص لبـــت حاجـــة الملحنـــين الكبيرة، فساهمت الموشحات خاصة بخفة أوزانها وقوافيها، وسهولة معانيها في وفرة التلاحين وتنوعها.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المعاجم:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول من الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية للطباعة، تركيا، دون طبعة، دون تاريخ.

2. أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان، الطبعة السادسة، 1976.

3. بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان، دون طبعة، 1992م.

4. عبد الله البستاني: البستان، الجزء الأول والثاني، مكتبة لبنان، لبنان، الطبعة الأولى، 1992م.

ثانيا:الدواوين:

1. أبو تمام: الديوان، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، دون تاريخ.

2. السيد مصطفى غازي: ديوان الموشحات الأندلسية، منشأة المعارف، دون طبعة، 1979م.

ثالثا: المصادر:

1. إبراهيم التادلي: فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح المختار، خزانة الرباط العامة، دون طبعة، 3285.

2. أبي هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الثانية، 1989م.

3. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، دون طبعة، 1939م.

4. المحبي محمد: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، الجزء الأول، دار صادر، لبنان، دون طبعة، دون تاريخ.

5.جار الله القاسم محمد بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر للطباعة، لبنان، دون طبعة، 1965م.

6. حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بـــن الخوجـــة، دار المعارف، لبنان، الطبعة الثانية، 19814م.

7. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر في أدابه ونقده، تحقيق: عبـــد الحميـــد هنداوي، المكتبة العصرية لبنان، الطبعة الأولى، 2001م.

8. ابن سعيد: المغرب في حلي المغرب، تحقيق: شوقي ضـــيف، الجـــزء الثـــاني، دار المعارف ، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.

9. ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودت الركابي، ســـوريا، الطبعة الثانية، 1977م.

10.عبد الرحمان بن محمد بن خلدون: مقدمـــة، تحقيـــق: درويـــش جويـــدي، المكتبـــة العصرية، لبنان، دون طبعة، 2002م.

11.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المعارف، لبنان، الطبعـــة الثانيـــة، دون تاريخ.

- دلائل الإعجاز: تحقيق: محمد عبده وآخـــرون، دار المعـــارف للطباعـــة، الطبعة الثانية، 1981م.

12. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعـــة الثانية، 1978م.

ثانيا: المراجع:

1. أحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة، مصر للطباعة، دون طبعة، 2001م.
2. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، لبنان، الطبعة الرابعة، 1974م.
3. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م إلى 1954م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دون طبعة، 1883م.
4. الحفناوي أمقران وجلول بلس: الموشحات والأزجال، منشورات السهل، دون طبعة، 2009م.
5. العربي دحو: الشعر الديني ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954م إلى 1962م، الجزء الأول، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دون طبعة، 1968م
6. بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الطبعة الأولى، 2009م.
7. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، دون طبعة، 1974م.
8. حكمة علي الأوسى: فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثالثة، 1977م.
9. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للشنر، دون طبعة، 2007م.
10. عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثالثة، 1993م.
11. عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، دون طبعة ،دون تاريخ.
12. عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دون تاريخ.



13. عباس محمود العقاد: الإنسان في القرآن الكريم، دار الهلال دون طبعة، 1971م.
14. عباس الجراري: الزجل في المغرب القصيدة، مطبعة الأمنية ،المغرب، الطبعة الأولى، 1969م.
15. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، الأدب في المغرب والأندلس إلى عصر الملوك والطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة، الحادي عشر للميلاد، الجزء الرابع، دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة الرابعة، 1997م.
16. فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، دار المعارف، مصر دون طبعة، 1990م.
17. محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، الطبعة الخامس، 1967م.
18. محمد عبده غانم: شعر الغناء الصنعاني، دار العودة، لبنان، الطبعة الثانية، 1980م.
19. محمد الفارسي: الأدب الشعبي المغربي الملحون، مجلة البحث العلمي، الطبعة الأولى، 1964م.
20. محمد زكريا عناني: نشأة الموشحات الأندلسية، دار المعارف الجامعية، الطبعة الثانية، 1986م.
21. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
22. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب للطباعة، دون طبعة، 1972م.
23. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، دار الثقافة ، لبنان، الطبعة الثانية، 1974.
❖ الموشحات والأزجال: دار المعارف، مصر، دون طبعة، 1965م.
24. يوسف عيد: التوشيح في الموشحات الأندلسية باب جديد في أوزان الموشح ونغماته، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان ، الطبعة الأولى ،1993م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. إليزبيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، لبنان، 1961م.

رابعا: المجلات:

1. العربي: الكويت، العدد، 551، أكتوبر 2004م.

خامسا: المواقع الإلكترونية:

1. http: dawawin ibda3.org.

الفـــهــــــرس: